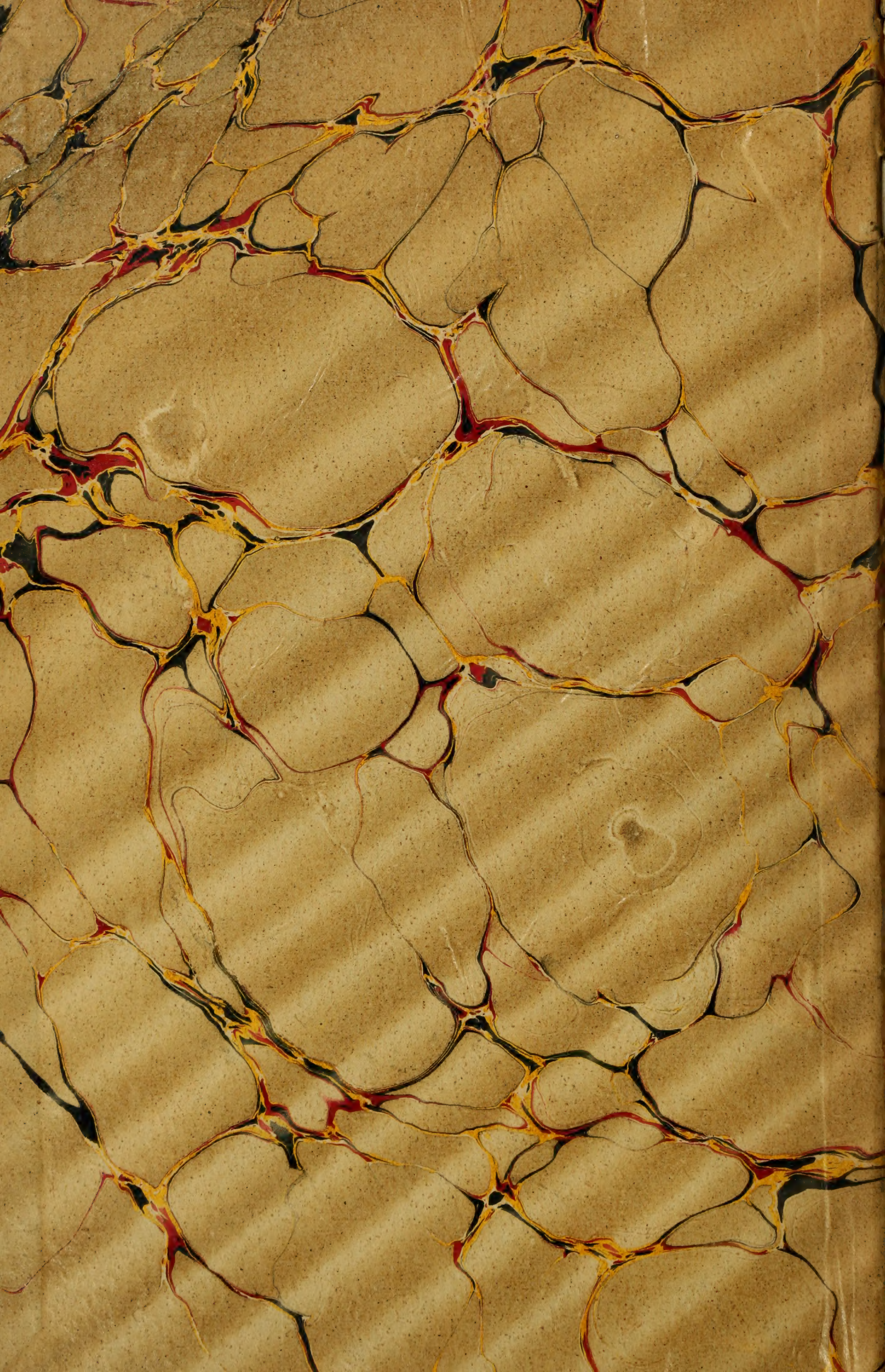

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05118 553 3
STORAGE-ITEM
FINE ARTS
LP5-N29D
U.B.C. LIBRARY





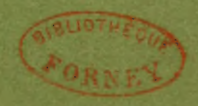
ANDRÉ FONTAINE

LES DOCTRINES D'ART EN FRANCE

PEINTRES — AMATEURS — CRITIQUES

DE POUSSIN A DIDEROT

H. LAURENS, ÉDITEUR



Les Doctrines d'Art
en France



A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Essai sur le principe et les lois de la critique d'Art. 1 vol. in-8°. 6 fr.

COLLECTION IN-8° RAISIN ILLUSTRÉE

Charles et Claude Perrault. *Mémoires de ma vie. Relation du voyage à Bordeaux* (1669), par Paul Bonnefon. 1 vol. illustré de 16 planches hors texte (collection : *Ecrits d'amateurs et d'artistes*) . . . . 9 fr.

Saint François d'Assise et les origines de l'art de la renaissance en Italie, par le professeur Thode. Traduit de l'allemand sur la 2e édition par Gaston Lefèvre. 2 vol. illustrés de 60 planches hors texte (collection : *Les études d'art à l'étranger*). . . . . 15 fr.

Dante. *Essai sur sa vie d'après l'œuvre et les documents,* par Pierre-Gauthiez. 1 vol. illustré de 12 planches hors texte . . . . 9 fr.

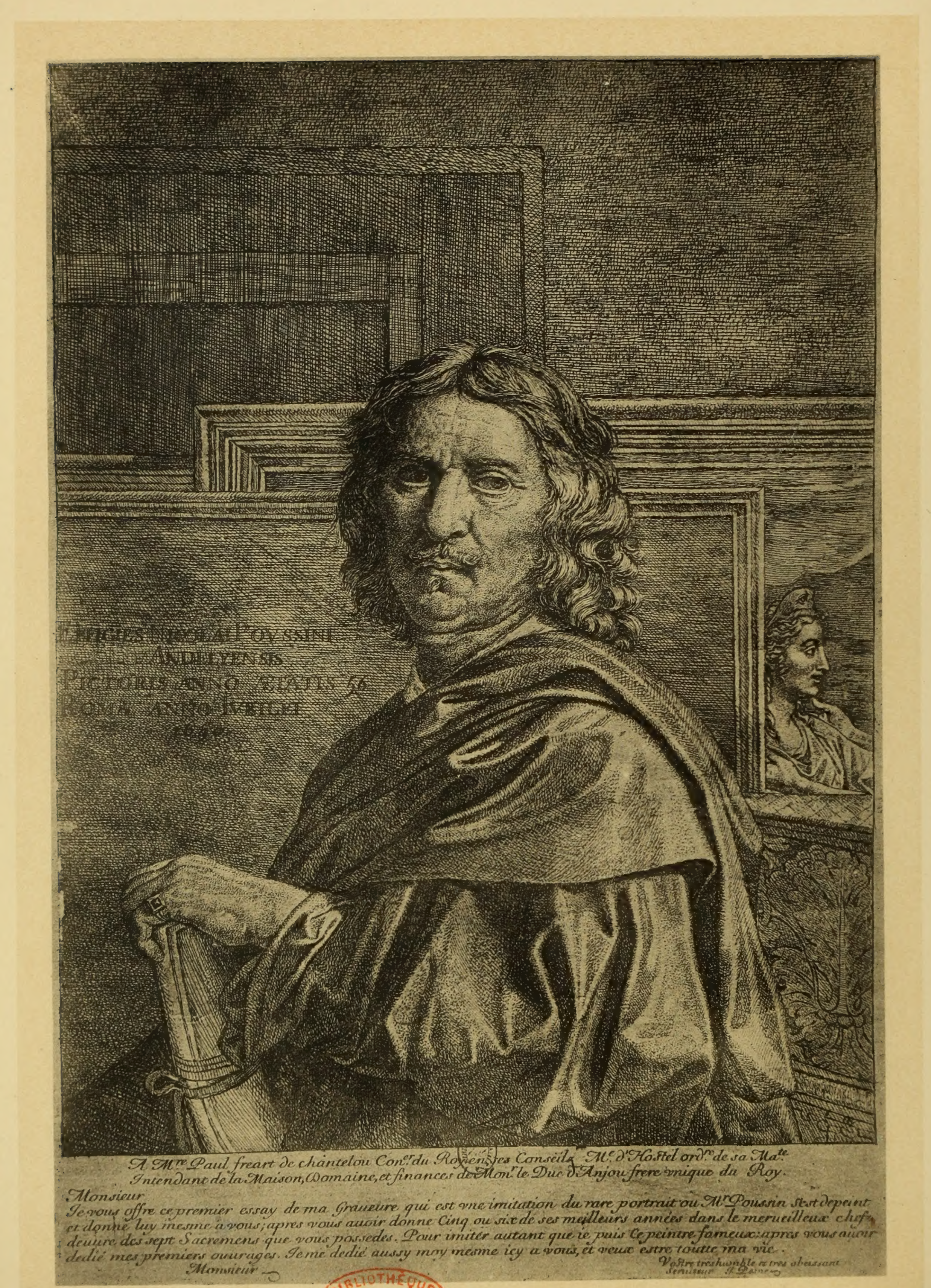
L'Art et les Mœurs, par Henry Marcel, L. Rosenthal, Gustave Kahn, R. Bouyer, Ch. Diehl, etc. 1 vol. illustré de 24 planches hors texte 12 fr.

Histoire du paysage en France, par F. Benoit, H. Bouchot, Ch. Diehl, L. Gillet, H. Marcel, etc. 1 vol. illustré de 24 pl. hors texte . 12 fr.

Les Pierres de Venise, par John Ruskin. Traduction par Mathilde P. Crémieux. Préface de Robert de la Sizeranne. 1 vol. illustré de 24 hors texte. . . . . 12 fr.

Les Matins à Florence, par John Ruskin. Traduction par E. Nypels. Annotations par E. Cammaerts. Préface de Robert de la Sizeranne. 1 vol. illustré de 12 planches hors texte. 6 fr.

Hippolyte Flandrin, par Louis Flandrin. Préface de M. F. Brunetière, de l'Académie française. 1 vol. illustré de 20 planches hors texte. 12 fr.


ANDELYENSIS
PICTORIS ANNO ÆTATIS 56
ROMA ANNO IVBILEI
A Mre Paul freart de chantelou Conr du Roy en ses Conseils Me d'Hostel ordre de sa Mate.
Intendant de la Maison, Domaine, et finances de Monr le Duc d'Anjou frere vnique du Roy.
Monsieur
Je vous offre ce premier essay de ma Graueure qui est vne imitation du rare portrait ou Mr Poussin s'est depeint et donné luy mesme a vous; apres vous auoir donné Cinq ou six de ses meilleurs années dans le merueilleux chef-deuure des sept Sacremens que vous possedes. Pour imiter autant que ie puis ce peintre fameux: apres vous auoir dedié mes premiers ouurages. Je me dedié aussy moy mesme icy a vous, et veux estre toutte ma vie.
Monsieur
Vostre treshumble et tres obeissant Seruiteur J. Pesne

Les Doctrines d'Art
en France

Portrait de Poussin
par lui-même.
(Gravé par Pesne).

ANDRÉ FONTAINE

Les Doctrines d'Art en France

PEINTRES, AMATEURS, CRITIQUES

DE POUSSIN A DIDEROT

Ouvrage illustré de 12 planches hors texte.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1909



IL A ÉTÉ TIRÉ

Vingt exemplaires sur papier de Hollande
numérotés à la presse.

AVANT-PROPOS

Ce livre est une contribution à l'histoire de la pensée française et de l'art français pendant le XVII[e] et le XVIII[e] siècles.

C'est un préjugé de croire que seuls les monuments figurés et les notices biographiques expliquent les diverses manifestations du mouvement artistique, les tendances des époques, les efforts des individus, la transmission des influences. Que l'étude des tableaux, des statues, des estampes prime toutes les autres, personne ne le conteste; mais qu'il n'y ait aucun intérêt à s'enquérir auprès des artistes, auprès des théoriciens, auprès des amateurs, de l'idéal poursuivi dans l'exécution des œuvres, que de parti-pris on renonce à s'informer de la conception esthétique d'une personnalité, d'un milieu, du public le plus naïf, c'est ce qu'il devient assez malaisé de soutenir.

L'œuvre d'art étant l'expression spontanée ou réfléchie d'une intelligence soumise aux conditions particulières de la matière à laquelle elle s'attache, on ne peut en pénétrer l'exacte signification, en définir la portée, qu'après avoir comparé la production de l'auteur avec le point de perfection qu'il s'était proposé d'atteindre, avec l'idée qu'il portait en soi. Or où visent les études d'histoire de l'art, sinon à l'intelligence claire et complète

des œuvres? Et comment, par conséquent, ne pas se préoccuper des doctrines dont elles se sont inspirées, ne fût-ce que pour nous arracher nous-mêmes à nos préjugés, pour éviter tout au moins les erreurs d'optique ? Car prétendre s'affranchir de toute opinion esthétique est une pure illusion.

Les tempéraments, aussi bien que les influences, ne se révèleront jamais complètement à nous, si nous ne prenons d'abord la peine de rechercher quel but tel ou tel peintre a poursuivi ou cru poursuivre, quels maîtres il a aimés, quelles leçons il a reçues, quel était l'idéal de ses contemporains, quelles tendances apparaissaient dans le goût public, bref quelle doctrine d'art dominait son époque.

Et de plus, n'arrivera-t-il pas quelquefois, grâce à une étude de ce genre, que de traditionnelles erreurs historiques se trouveront dénoncées et rectifiées? Le lieu commun de l'omnipotence de Le Brun et de la sympathie universelle dont il jouissait auprès de ses confrères ne résiste pas à une lecture attentive des manuscrits de Hulst, corroborés par les procès-verbaux de l'Académie. La faute qui consiste à faire remonter au voyage du marquis de Vandières et de Cochin en Italie la superstition de l'antique et le besoin d'une formule d'art nouvelle devient flagrante, dès qu'on reçoit les confidences de Cochin lui-même ou qu'on parcourt les conférences de ses confrères à l'Académie Royale de Peinture entre 1752 et 1760.

Ajoutons que des hommes mal connus, comme Franciscus Junius qui concilie, un peu à la façon de Rubens, le culte sincère de la beauté antique avec le respect de la nature fidèlement observée, ou comme Roger de Piles,

ce critique d'avant-garde qui mène le bon combat contre les Académiciens de 1672 et devient le porte-parole des Académiciens de 1707, ou encore comme Antoine et Charles Coypel, ces artistes écrivains qui furent autre chose que des beaux esprits et représentèrent une doctrine, apparaissent comme des facteurs importants et intéressants de l'opinion de leur temps.

Enfin, à travers toutes ces théories, parfois rudimentaires, à travers tous ces écrits, souvent médiocres et ennuyeux, on suit ce grand mouvement qui, dès le début du XVIIe siècle, bien avant la fondation de l'Académie Royale, emporta l'art français vers l'imitation conventionnelle de l'antique et de Raphaël, pour le ramener, avant la mort de Le Brun, à l'observation plus scrupuleuse de la nature, et l'y maintenir jusque vers 1760, sans crises, sans brusqueries, sans rompre la tradition qui astreint à l'étude des anciens une jeunesse impatiente.

Consulter les nombreux écrits des prédécesseurs les plus obscurs de Diderot, ce n'est donc pas se contraindre, comme on serait tenté de le croire tout d'abord, à une tâche ingrate et stérile, c'est contrôler et parfois corriger les affirmations des historiens proprement dits de notre art national, c'est étudier la même question qu'eux par des moyens différents, et travailler à la lente élaboration de la vérité scientifique qui n'exclut aucun ordre de recherches rationnelles et n'exige qu'une méthode rigoureuse et sincère.

LES DOCTRINES D'ART EN FRANCE

CHAPITRE I

L'APPARITION DES DOCTRINES D'ART
POUSSIN ET SON TEMPS

La Renaissance française, comme toutes les époques d'enthousiasme artistique, se soucia moins de théorie que de pratique. Lorsqu'on aura rappelé le nom de Jean Martin [1], qui traduisit Vitruve, Alberti, Serlio, Colonna, auteur du fameux *Songe de Poliphile*, celui de Geoffroy Tory, qui fit connaître le *De re ædificatoria* d'Alberti, celui de Philibert Delorme qui tint beaucoup plus à donner des indications précises aux architectes qu'à développer ses conceptions sur la beauté, celui de Jean Cousin, auteur de deux livres célèbres sur la perspective et les proportions, enfin celui de Bernard Palissy dont le *Discours admirable de la nature* est plutôt un noble traité des arts de poterie qu'un effort vers la réflexion esthétique, on aura cité les principaux théoriciens de notre XVIe siècle. Car d'y ajouter des hommes comme Demontiosius, ce Français italianisé qui s'appela en réalité Louis de Montjosieu, ou comme Patrice de Sienne qui, sans doute, ne fut pas Français, mais dont le *De institutione reipublicæ* fut imprimé à Paris en 1518 et traduit dès 1520, on ne ferait qu'allonger inutilement

1. L'œuvre de cet auteur a été spécialement étudiée par M. Pierre Marcel dans son livre intitulé *Un vulgarisateur, Jean Martin*, Paris, 1903.



la liste des écrivains qui s'intéressèrent à l'art : l'un disserta longuement en établissant, à la façon scolastique, des divisions et des subdivisions, et ne produisit guère qu'une œuvre de rhétorique, le second ramassa en quelques pages un éloge des arts qui rappelle assez exactement celui que Cicéron fait de la poésie dans le *Pro Archia*. Il est vrai que l'un et l'autre ont été connus et estimés en France par quelques amateurs au XVIIe et même au XVIIIe siècles [1].

Ce qu'il importe, c'est de montrer la prédominance de l'Italie dans ce premier essor de la doctrine. En même temps que les peintres de l'École de Fontainebleau formaient un artiste comme Simon Vouet, qui vraiment traça la voie à nos peintres du XVIIe siècle, les théories d'au delà des monts se répandaient par les livres. En réalité ce ne furent pas des Français qui inculquèrent à la France ses premières théories d'art, ce furent trois Italiens : Alberti, le premier en date et le plus souvent traduit, Armenini que Roger de Piles, dont l'influence fut considérable à la fin du XVIIe siècle, recommande aux artistes d'étudier spécialement, et Lomazzo, ce fameux *Lomasse* dont l'éloge se rencontre sans cesse chez tous les hommes du XVIIe siècle, depuis le peintre toulousain Hilaire Pader qui le traduit en partie, jusqu'à l'avocat Dupuy du Grez qui cependant hasarde quelques critiques [2]. De même Vasari, avec ses biographies où se découvrent aisément ses opinions sur la perfection en art, fait autorité.

1. Ludovicus Demontiosius a publié un ouvrage sur la sculpture et la peinture des anciens en deux livres pour conseiller aux artistes le respect et l'imitation de l'antiquité. Son livre imprimé à Rome en 1585 a été réimprimé dans Grosnovius, t. IX, p. 577. — Le chapitre X du livre I du *de Institutione Reipublicæ* fut lu à l'Académie Royale de Peinture aux assemblées des conférences du 3 septembre 1718 et du 1er décembre 1725. Dupuy du Grez, en 1699, en recommande la lecture.

2. Dans son *Traité sur la Peinture*, Dupuy du Grez recommande (p. 347) la lecture de Lomazzo, auquel il reproche (p. 3) sa définition de la peinture.

Si la France doit trouver plus tard dans le Nord et dans les Flandres des réserves qui finiront par triompher des influences méridionales, il faut reconnaître que celles-ci, depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe, dominent exclusivement. Il convient donc de résumer les idées courantes sur la beauté en peinture et en sculpture, telles qu'on les rencontre en Italie aux environs de l'an 1600.

Avant tout la peinture et la sculpture étant les plus nobles des arts ne doivent se proposer rien que de noble : Armenini et Lomazzo en particulier sont d'accord sur ce point, et répéteraient volontiers avec Alberti « qu'il faut prendre dans la nature les choses que nous devons peindre, mais en choisissant constamment en elles ce qu'il y a de plus beau et de plus distingué [1] ». La tendance à la rhétorique et à l'emphase apparaît ainsi très nettement, et les intentions littéraires de la peinture ne peuvent que s'accentuer par la lecture des poètes et des orateurs à laquelle Alberti attache une particulière importance [2]. C'est déjà le procédé se substituant à la recherche libre et spontanée, à l'initiative telle que la concevait Léonard de Vinci, dont l'ouvrage fut certainement moins apprécié en France que ceux de ses médiocres compatriotes.

Et cela est si vrai que les discussions les plus importantes ont trait aux proportions : Alberti s'insurge contre Vitruve, et veut que la tête, et non le pied, soit prise pour étalon, par égard pour « la dignité de l'œuvre ». D'Albert Durer on estimera beaucoup plus le traité *De symmetria partium* que l'œuvre peinte ou gravée, et pendant tout le XVIIe siècle, les règles du *canon* seront étudiées et commentées à la mode des

1. Alberti, *De la Peinture*, liv. III. — Cf. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, ch. II, VI, VII, et Armenini, *De veri precetti della pittura*, liv. I, ch. V.

2. Alberti (*De la Peinture*, liv. III) conseille au peintre « de se délecter des poètes et des orateurs, car ceux-ci ont assurément avec le peintre bien des beautés communes ».

Italiens de l'âge précédent, tandis qu'on reprochera à un Philippe de Champaigne de rester l'esclave de la nature [1].

Pour mesurer la différence qui sépare d'un grand et sincère artiste comme Léonard, les Armenini et les Lomazzo érigés en prophètes au XVII[e] siècle, il suffit d'opposer sa théorie et la leur sur un point capital de l'art, sur celui qui intéresse le plus l'histoire de la peinture française, sur l'imitation. Léonard avait dit : « Un peintre ne doit jamais imiter la manière d'un autre peintre, parce qu'il ne serait appelé que le neveu et non pas le fils de la nature, laquelle est si abondante et si féconde en ses productions qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'à des peintres qui ne sont que ses disciples [2]. » Mais le temple de la peinture imaginé par Lomazzo est régi par sept gouverneurs et soutenu par sept colonnes où se symbolisent Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari, Polidor de Caldara, Léonard de Vinci, Raphaël, André Mantegna et le Titien [3]. Sans doute l'artiste aurait tort d'aller contre son propre génie, mais il n'aurait pas moins tort de ne pas chercher dans ces grands maîtres une source essentielle d'inspiration [4].

Quant à Armenini, après avoir expliqué aux jeunes peintres tous les secrets, et pour ainsi dire toutes les recettes de leur

1. Cf. Roger de Piles, qui cependant fut un libéral : « Il n'a pas bien connu ce qu'il faut retrancher du vrai pour le rendre moelleux, léger et de bon goût, ni su ajouter ce feu qui le fait paraître animé. Il me semble en un mot que tout son savoir était dans son modèle dont il était esclave. » *Abrégé de la Vie des Peintres*, p. 507.

2. *Traité de la Peinture*, ch. XXIV. Traduction de Fréart de Chambray (1651).

3. *Idea del Tempio della Pittura*, ch. IX. — J.-B. Leoni écrit à Montemezzano, le 6 août 1589 : « Oui, monsieur, je vous le dis, vous devez venir à Rome, si vous voulez faire des progrès dans votre art ; c'est ici qu'ont fleuri les Michel Ange, les Raphaël, c'est ici qu'ils ont laissé les plus grands exemples de leur savoir. » *Recueil Jay*, p. 236.

4. *Idea del Tempio della Pittura*, ch. II. — Cf. une lettre d'Annibal Carrache du 28 avril 1580 : « Mettons toute notre attention à nous approprier de notre mieux la belle manière du Corrège : c'est là notre principale affaire. »

art, il leur offre en exemple les mêmes grands maîtres et semble croire que la connaissance de l'art se condense en un certain nombre de formules : le titre même de son livre laisse entendre qu'il est le détenteur de toute science [1]. La peinture est une chose qui s'apprend à l'aide de formules et de moyens empiriques, comme la rhétorique enseignée dans les écoles.

De même à la lecture de Lomazzo, on se sent reporté à la fois aux classifications les plus compliquées et aux allégories les plus fatigantes de la scolastique. Ce n'est pas sans peine que l'on se représente les sept murailles du temple de la peinture : la proportion, le mouvement, la couleur, la lumière, la perspective, la pratique et la forme « qui permet de représenter toutes choses aux yeux des hommes [2] ».

Ajoutons à cela que, loin de se suffire à lui-même, l'art ne saurait se passer du secours des autres sciences : Lomazzo veut que l'artiste s'entretienne avec des théologiens « afin de savoir comment on doit représenter Dieu, les anges, l'âme, les démons, les cieux où ils habitent, leurs habits, leurs couleurs, selon leurs fonctions, et en général toutes les saintes et dévotes histoires, de la façon la plus digne et la plus excellente qui puisse être [3] ». D'autre part l'artiste ne doit ignorer ni les mathématiques, ni l'astrologie, ni la géométrie, ni la perspective, ni l'architecture, ni la musique, ni l'histoire, ni la poésie, ni l'anatomie, ni la philosophie. Est-il exagéré de dire qu'une telle pédagogie pouvait devenir funeste aux artistes qui sont avant tout des intuitifs, non des méditatifs et des érudits ? Et le pédantisme qui

1. Le livre a pour sous-titre : *Opera non solo utile e necessaria a tutti gli Artefici per cagion del disegno, lume e fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco a ciascun altra persona intendente di cosi nobile professione.*

2. *Idea del Tempio della Pittura,* ch. I.

3. *Id.*, ch. VIII. — Armenini (*De veri precetti...*) insiste sur la nécessité de bien connaître l'histoire.

se dégage de ces doctrines n'explique-t-il pas par avance quelques-uns des caractères les moins attrayants de l'art français du XVII[e] siècle ?

Donc si l'on s'en tient, dans les traités italiens, aux principales analogies qu'ils présentent avec l'art ou la théorie de Poussin, de Le Brun et des hommes de cette époque, on peut dire que le goût exagéré de la noblesse, la superstition du *canon*, le culte des maîtres poussé jusqu'à l'imitation furent les premières leçons transmises à la France, — en admettant que les Lomazzo et les Armenini aient eu une influence sur les artistes. En réalité il est douteux qu'à part Poussin, les peintres de notre pays aient jamais été versés dans la connaissance des théoriciens italiens ; mais à côté de l'influence directe que l'artiste puise parfois dans telle ou telle lecture, il reste celle du milieu dans lequel il vit, et il n'est pas contestable que les élèves de l'Ecole de Fontainebleau furent indirectement imprégnés des idées couramment acceptées en Italie à la fin du XVI[e] siècle.

Toujours est-il que nous retrouvons les principes ultramontains dans les quelques ébauches de théories qui parurent en France avant 1660, et dont les auteurs s'appellent Fréart de Chambray, Franciscus Junius, du Fresnoy, Hilaire Pader, et surtout Poussin, dont les lettres constituent de précieux documents sur l'idéal de sa génération.

Lorsqu'en 1624 Nicolas Poussin arriva à Rome, il est à peu près certain qu'il ignorait tout de Lomazzo et d'Armenini. Ce qu'on sait de ses débuts dans la vie et dans la carrière artistique donne à penser qu'il était peu instruit. Mais sentant qu'il existe véritablement une science des proportions, de la perspective, en un mot une technique de la peinture, il entreprit, nous dit Félibien, de la découvrir par ses propres moyens : « Il ne se contentait pas, rapporte cet auteur,

de connaître les choses par les sens, ni d'établir ses connaissances sur les exemples des plus grands maîtres; il s'appliqua particulièrement à savoir la raison des différentes beautés qui se trouvent dans les ouvrages de l'art [1]. » Cela, c'était toute l'esthétique, et il n'est pas surprenant que le *peintre philosophe* se soit inquiété des lois et du principe de la beauté. Mais il ne négligea pas les sciences particulières sans lesquelles l'esthétique ne lui eût été d'aucun secours, et Félibien nous le montre lisant « les meilleurs livres qui pouvaient lui apprendre en quoi consiste le bon et le beau », c'est-à-dire Alberti dont le début est une sorte de traité de géométrie à l'usage des peintres, le père théatin Matheo Zaccolini qui écrivit sur l'optique, Alhazen, Vitellion, Albert Durer [2]. Et ce n'est que dans sa lettre fameuse du 7 mars 1665, à la veille de sa mort, que nous le voyons presque exclusivement préoccupé de la théorie. Sa principale étude porta donc sur la technique, et Abraham Bosse, ce *démon de la discussion*, put colporter une lettre du grand artiste déclarant, à propos du traité de Léonard de Vinci que « tout ce qu'il y a de bon dans ce livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosses lettres [3] ». Mais Poussin

1. Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres*. Neuvième entretien.

2. Dughet, beau-frère de Poussin, écrit à M. de Chantelou le 13 janvier 1666 qu'il a entre les mains quelques manuscrits sur la lumière et les ombres, mais qu'ils ne sont pas de Poussin, qui les lui fit copier dans un ouvrage de la Bibliothèque Barberini dont l'auteur était le Père Matheo, maître de perspective du Dominiquin.

3. Les débats d'Abraham Bosse et de Le Brun, à la suite desquels il fut exclu de l'Académie, sont célèbres. Bosse, prétendant que l'ouvrage de Vinci traduit par Chambray contenait beaucoup d'erreurs, eut l'idée de s'adresser à Poussin, mais sans le mettre au courant de la discussion. Celui-ci répondit par une lettre que Bosse publia dans son *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, Paris, 1665. Toutefois Poussin qui ne mâchait pas la vérité à ses amis, comme le prouve sa lettre du 24 novembre 1647 à Chantelou, avait écrit à ce dernier — qui était le propre frère de Fréart de Chambray — le 11 mai 1653 : « Après avoir bien goûté les livres dont M. de Chambray m'a favorisé, j'en ai fait présent à M. le Chevalier del Pozzo qui les tient pour autant de trésors et les montre à tous les habiles gens qui le vont visiter. » Ce qui prouve l'importance que Poussin attachait à l'ouvrage de Léonard de

n'en avait pas moins sur l'art et la beauté une doctrine très haute, très intéressante au point de vue historique, et que nous allons essayer de dégager des nombreuses lettres où elle est dispersée. Personne d'ailleurs ne nie que le grand peintre se soit intéressé aux questions esthétiques, qu'il s'en soit entretenu avec ce petit cercle d'artistes et d'amateurs dans lequel il vivait, et qu'il ait même songé à rassembler ses idées sur ce point. Les témoignages, à cet égard, ne laissent aucun doute [1].

Alors que les Italiens de la fin du XVIe siècle érigent l'imitation en dogme, et ne cherchent qu'à renchérir ou à raffiner sur les qualités des grands maîtres, Poussin reste et veut rester lui-même. Non pas sans doute par sentiment conscient de sa personnalité ni par orgueil, mais par respect sincère pour des rivaux avec lesquels il ne croyait pas devoir se mesurer ; et Félibien a raison de remarquer que « en quelque endroit qu'il ait puisé sa matière, soit dans l'histoire sainte, soit dans l'histoire profane, soit dans la fable, il n'a rien emprunté des autres peintres », qu'il « n'a point eu des maîtres qu'il ait imités et n'a point fait d'élèves, travaillant toujours seul dans son cabinet sans entreprendre de grands ouvrages [2] ».

Poussin ne songe pas à répéter Raphaël, et lorsque Chantelou lui demande un tableau pour servir de pendant à la *Vision d'Ezéchiel* de ce maître, il le supplie « pour éviter la calomnie, et en même temps la honte qu'il aurait

Vinci, c'est qu'il avait lui-même dessiné des figures pour en faire mieux comprendre le texte. — Voir à propos de Bosse, de ses démêlés avec l'Académie et de la lettre de Poussin, Ph. de Chennevières, *Les Peintres provinciaux*, t. III, p. 150 et suivantes, et, à propos de la doctrine de Poussin, H. Lemonnier, *l'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 299 et suivantes.

1. Voir en particulier Bellori, *Le vite de Pittori*..., p. 407-412, et la préface des *Entretiens* de Félibien. Poussin écrit le 29 août 1650 : « J'ai cru qu'il était plus convenable de ne pas laisser voir le jour aux observations que j'ai commencé à ourdir sur le fait de la peinture... Si je vis, cette occupation sera celle de ma vieillesse. »

2. *Entretiens*... Neuvième entretien.

qu'on vît un tableau en parangon de celui de Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté[1] ».

Cependant si Poussin n'imite pas les modernes, il se met à l'école de l'antiquité, et l'on pourrait supposer que remplaçant l'imitation de Raphaël par celle des statues grecques ou romaines, il retombe ainsi dans l'erreur chère à Lomazzo et à Armenini. Il n'en est rien. Si depuis sa jeunesse, en compagnie du Flamand et de l'Algarde, jusqu'en sa vieillesse, alors qu'il aide le peintre Monier à exécuter les travaux entrepris sur les conseils de Bourdon, il mesure avec le plus grand soin les proportions des *belles antiques*, ce n'est pas pour les transporter purement et simplement dans ses tableaux, mais pour « s'en imprimer de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile plutôt qu'en se fatiguant à les copier », et il se contente de « rectifier toutes ses idées sur les belles antiques et les ouvrages de Raphaël[2] ». Ne s'explique-t-on pas ainsi l'impression d'originalité que nous laisse l'œuvre de Poussin, alors pourtant que nous le voyons tout imprégné de l'antique et que nous retrouvons dans l'attitude, dans la construction de tel ou tel personnage, les gestes ou les proportions de telle ou telle statue[3] ? Ajoutons que l'idée même de mesurer l'antique pour y trouver les proportions-types était originale[4], et que d'elle découle toute une partie de

1. *Lettres* de Poussin, p. 351.

2. Félibien, *Entretiens*... Neuvième entretien.

3. Voir dans les *Conférences* de l'Académie publiées par Félibien en 1668 celle de Le Brun où tous les personnages du tableau représentant les *Israëlites qui recueillent la manne* sont rapprochés des statues antiques qui semblent les avoir inspirés.

4. Ph. de Chennevières (*Peintres Provinciaux*, t. III, p. 194) a justement remarqué : « Quand Vitruve, quand Albert Durer, Philander, Daniel Barbaro et Lomazzo calculaient les plus belles proportions de l'homme, ils prenaient pour types de leurs observations la nature humaine elle-même, celle qui vivait et marchait devant eux. Le principe de Poussin était tout autre. Convaincu que toute beauté se trouvait formulée dans les chefs-d'œuvre

l'esthétique de Le Brun et de ses contemporains; or cette esthétique se traduisit — qu'on le regrette ou non — par des œuvres manifestement inspirées de la statuaire grecque ou romaine : la théorie de Poussin, intéressante en soi, l'est encore au point de vue de ses conséquences.

Le même mélange d'originalité dans le tempérament et de respect pour les idées alors en honneur se rencontre dans le choix des sujets. Les Italiens réclamaient des scènes nobles et belles. Poussin, dans la lettre où l'on a voulu voir son testament d'artiste, écrit : « Premièrement de la matière : elle doit être prise noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier; pour donner lieu au peintre de montrer son esprit et industrie, il la faut prendre capable de recevoir la plus excellente forme[1]. » Et déjà l'on sent la différence qu'il y a entre la grandiloquence chère à Lomazzo et la beauté grave et sincère qu'exige Poussin. Mais, sans qu'on ait à recourir aux *Observations sur la peinture* que Bellori attribue à Poussin [2], cette différence éclate dans la préférence que l'artiste accorde à la raison, opposée à l'habileté d'exé-

antiques et n'imaginant point de plus parfaite réalisation de la forme humaine, il les avait adoptés comme types des plus excellentes proportions de préférence à la nature vivante toujours imparfaite par quelque endroit. »

1. Lettre du 7 mars 1665, citée d'après le texte authentique et non d'après l'arrangement, d'ailleurs très honnête et toujours conforme à la pensée de l'artiste, qui fut publié en 1824.

2. Nous avons vu que le beau-frère de Poussin nie qu'il soit resté aucun traité écrit de la main de son parent. D'autre part Félibien dit que Poussin « n'a rien écrit sur la peinture et que les mémoires qu'il a laissés sont plutôt des études et des remarques qu'il faisait pour son usage que des productions qu'il eût dessein de donner au public ». Mais si vraiment Poussin a laissé des *mémoires,* ne serait-ce pas les *Observations* trouvées par Bellori dans la bibliothèque du cardinal Massimi ? En tous cas, ces *Observations* concordent avec la correspondance pour les idées et la doctrine esthétique. On y rencontre même des trouvailles d'expressions, comme par exemple celle-ci : « La peinture n'est que l'idée des choses incorporelles ; car quelque objet que représentent les corps, ils représentent seulement l'ordre et le mode de leur espèce, tandis que la peinture tend toujours plus à l'idée du beau qu'à toutes les autres, » ou encore cette autre : « Il faut que le dessin des choses soit tel que les pensées des mêmes choses les expriment .» Jay, *Lettres sur la peinture*, p. 400-401.

cution. On peut même dire que c'est là que Poussin se révèle tout entier, avec sa force de conception assez puissante pour triompher de la maladresse des mains : « Tant que la tête se portera bien, écrit-il, quoique la servante soit débile, il faudra que celle-ci observe les meilleures et les plus excellentes parties de l'art qui sont du domaine de l'autre [1]. » Et il réclame des juges qui se servent moins de leurs yeux que de leur réflexion : car « le bien juger est très difficile, si l'on n'a en cet art grande théorie et pratique jointes ensemble : nos appétits ne doivent point juger seulement, mais aussi la raison [2] ». Il n'y a rien là qui sente l'école ni l'emphase comme dans Lomazzo qui cependant ne répugne pas à cette doctrine : mais la réflexion personnelle et sincère a remplacé l'empirisme superficiel.

Pour bien comprendre le sens profond que Poussin donne au mot *raison*, il faut, au lieu d'en faire, comme souvent, le synonyme de logique, de clarté, de bon sens, se reporter à ce qu'il dit dans la même lettre du *mode* de *nos braves anciens Grecs :* « Ici cette parole *Mode* signifie proprement la raison ou la mesure et la forme dont nous nous servons pour faire quelque chose, laquelle raison nous astreint à ne pas passer outre certaines bornes et à observer avec intelligence et modération, dans chacun de nos ouvrages, l'ordre déterminé par lequel chaque chose se conserve en son essence. » En d'autres termes, la raison, c'est cette qualité par laquelle nous établissons la série des différences entre les êtres, rapprochant les uns, séparant les autres, et ne confondant jamais le caractère primordial avec les traits superficiels ; la raison, c'est le sens critique, l'esprit philosophique qui ne s'en tient pas aux apparences, mais fait effort pour pénétrer la réalité. et c'est aussi, lors-

1. *Lettres* de Poussin, p. 336.
2. *Id.*, p. 277.

qu'il s'agit d'œuvres d'art, l'unité que l'auteur sait mettre dans toutes les parties importantes ou secondaires, pour engendrer en nous l'unité d'impression, par laquelle s'exaltent l'émotion esthétique et l'admiration. On comprend dès lors que Poussin se soit plus attaché à peindre le dedans que le dehors des choses, puisque le dehors n'est intéressant que dans la mesure où il exprime le dedans.

Et cependant cet artiste scrupuleux, ami de la vérité essentielle, fut respectueux de la fidélité du détail, toutes les fois que le détail put être subordonné à l'impression d'ensemble. On connaît le passage, si souvent cité, de Vigneul-Marville : « A l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome et quelquefois dans la campagne et sur le bord du Tibre, qu'il dessinait ce qu'il remarquait le plus à son goût. Je l'ai vu aussi qu'il rapportait dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement d'après nature[1]. » Ce témoignage démontre suffisamment jusqu'à quel point Poussin aimait la vérité ; mais il jugeait que certaines exactitudes de détail peuvent contrarier la vérité générale qui, dans un tableau, se confond nécessairement avec la vraisemblance et même avec l'harmonie des parties d'où résulte souvent la force de l'impression, et il sacrifiait sans hésiter le détail malencontreux à l'ordonnance indispensable du sujet. Selon son propre mot, *il ne négligeait rien*[2], mais précisément, parce qu'il ne négligeait rien, il savait supprimer à propos, et ainsi généraliser.

Comment dans ces conditions eût-il attaché beaucoup d'importance à la couleur ? Le dessin, surtout lorsqu'il

1. Vigneul-Marville, *Mélanges d'histoire et de littérature*, p. 141.

2. Vigneul-Marville, passage cité : « Je lui demandai un jour par quelle voie il était arrivé à ce haut point d'élévation qui lui donnait un rang si considérable entre les plus grands peintres d'Italie ; il me répondit modestement : je n'ai rien négligé. »

s'inspire de l'antique, exprime dans les êtres ce qu'il y a d'essentiel et de fondamentalement beau ; la couleur n'ajoute qu'un agrément au tableau, comme elle met en valeur les formes naturelles qui, sans elle, conserveraient encore leur vigueur, leur élégance, leur proportions. Aussi le mot que lui attribue Philippe de Champaigne est-il très vraisemblable, que « qui s'attache au principal et au solide de la peinture acquiert toujours en pratiquant une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter de cette partie seule[1]. » Et cependant la profonde raison que Poussin apporta dans les parties de son art qu'il considérait comme supérieures le guida dans la pratique du coloris, si l'on s'en rapporte à Félibien dont l'information n'a pas lieu d'être suspectée. « Ce peintre, dit-il, dans le coloris de ses figures, s'étudiait à les représenter telles qu'elles paraissaient dans le naturel, lorsque par la distance qui se trouve entre elles et celui qui les voit, l'air qui est interposé les rend plus grises, et fait que la carnation n'est pas si vive et si agréable. » Ainsi donc le besoin de vérité s'affirmait dans Poussin au détriment même du charme que recherchent d'ordinaire les artistes; car Félibien ajoute très justement : « Quoique la raison fasse voir que c'est une règle qu'on doit observer, il est vrai néanmoins que les peintres qui ne l'ont pas suivie et qui s'en sont dispensés, tels que le Titien, Paul Véronèse et ceux de l'école de Lombardie, ont été plus agréables que les autres dans leurs carnations, parce que

1. Cf. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie*, p. 13. De même Philippe de Champaigne donne ce détail intéressant : « Il fit une course de quelques années dans la carrière des coloristes ; mais s'étant détrompé il revint d'une telle façon qu'il a dit hautement depuis, que cette étude n'était qu'un obstacle visible et un écueil inévitable aux jeunes gens pour parvenir au véritable but de la peinture. » Félibien, lui aussi (*Entretiens*... Neuvième entretien) rapporte que Poussin après avoir « dans ses commencements beaucoup observé la couleur du Titien,... à mesure qu'il se perfectionnait, s'est toujours de plus en plus attaché à tout ce qui regarde la forme et la correction du dessin qu'il a bien connu être la principale partie de la peinture ».

l'œil ne se soucie pas toujours que les choses soient conduites par les règles de la raison pourvu qu'elles lui plaisent[1]. »

Par là s'explique le coloris défectueux du Poussin que ses plus fidèles admirateurs du XVIIe siècle ont défendu plutôt en l'excusant qu'en l'admirant. Félibien y voit l'application d'un principe rationnel, et son explication semble logique et admissible. Roger de Piles plus sévère se contente de remarquer que « la plus grande partie de ses tableaux donnent dans le gris », et que « ses couleurs telles qu'on les voit employées ne sont que des teintes générales et non pas l'imitation de celles du naturel[2] ». Il soupçonne que Poussin n'a jamais bien su ce qu'était réellement la couleur, et peut-être Roger de Piles a-t-il raison, sans que son sentiment contredise positivement l'observation si intéressante de Félibien. Car le fait même de n'avoir pas tiré de la couleur le parti qu'en ont tiré les grands artistes de l'école vénitienne ou de l'école flamande indique que Poussin n'a pas compris que cette partie de la peinture était, elle aussi, un puissant moyen d'expression, et qu'à la subordonner entièrement au dessin, sans lui laisser sa spontanéité et sa valeur propres, on nuisait à l'effet général[3].

Du moins dans la doctrine de Poussin tout se tient et procède de cette grande et forte idée, que la peinture étant la représentation des choses nobles, il n'est pas une de ses parties qui ne doive concourir à donner l'impression la plus

1. Félibien, *Entretiens...* Dixième entretien.

2. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, p. 479-488.

3. Poussin écrit en 1642 au commandeur del Pozzo (*Lettres*, p. 112) en lui envoyant un tableau : « Le ciel sous lequel il a été fait me fait douter qu'il soit aussi agréable à vos yeux que les précédents. » Poussin considère donc le coloris comme une qualité extérieure ou tout au moins surajoutée au tableau et reproduisant la vivacité et le charme de tons éclairés par une belle lumière, non pas comme un moyen dont dispose l'artiste heureusement doué pour interpréter son impression devant la nature, qu'il vive en Espagne, en Hollande ou en France.

complète possible de noblesse, et qui ne doive être sacrifiée dans la mesure où elle pourrait contrarier cette expression. Le superficiel, même charmant, ne mérite jamais de paraître au détriment de l'essentiel, même austère[1].

Et ceci, au fond, s'accorde aisément avec la fameuse définition qui déclare que la *fin* de la peinture est la *délectation*[2]. Car la délectation n'est point pour Poussin, comme pour le vulgaire, une sorte de plaisir des sens agréablement affectés par le charme des lignes et des couleurs. Non pas qu'il nie ou méprise cette volupté dont il n'est pas un artiste qui ne fasse cas : mais il ne la goûte qu'autant que la raison trouve sa pleine satisfaction, son absolue jouissance, dans cette caresse des yeux. La délectation supérieure est celle de l'âme : lorsqu'elle se réalise par la délectation des yeux, peut-être doit-on la juger plus accomplie ; mais elle existe par soi et en soi, et l'artiste doit la rechercher de préférence à toute autre, ou plutôt — car il ne faut cependant pas opposer l'une à l'autre — il ne peut arriver à la beauté et à la jouissance esthétique parfaite qu'en subordonnant la délectation des yeux à celle de l'âme dont elle est souvent la condition. Les contemporains de Le Brun ont pu dénaturer la pensée de Poussin sans même s'en douter, et la rendre semblable à la leur qui était assez banale : mais il n'en reste pas moins que Poussin a eu une théorie originale et forte sur ce point comme sur beaucoup d'autres.

En résumé, il n'est pas en contradiction formelle avec les théoriciens italiens, et l'on peut établir entre eux plus d'un rapport; mais il part d'un principe différent. Son tempérament de penseur, sa sincérité d'artiste personnel s'opposent à leur superstition des maîtres et à leur parti pris

1. L'horreur que Poussin témoigne pour le talent de Scarron, dans ses lettres du 7 février 1647 et du 12 janvier 1648, est la contre-partie de son amour de la noblesse.

2. Lettre du 7 mars 1665.

d'imitation : respectant trop l'antique et Raphaël pour vouloir les plagier, il lui suffit « d'en faire de légères esquisses[1] » pour s'en bien imprégner et pour reproduire non leur élégance extérieure, mais leur noblesse intérieure à laquelle seule il vise. Ennemi du pédantisme, il ne se forme pas, comme eux, une bibliothèque imposante, et s'en tient aux techniciens d'une part, aux renseignements qu'il peut se procurer sur l'antiquité d'autre part[2]. Il se rattache à son milieu par ses tendances générales, il s'en distingue par la forte unité de sa conception.

Peut-on dire que Poussin fut véritablement l'ancêtre des théoriciens du XVIIe et du XVIIIe siècles? Oui, si l'on entend par là que les doctrines d'art des époques suivantes furent une conséquence de ses idées mal interprétées et s'inspirèrent de son œuvre peinte; non, si l'on prétend que Poussin tint véritablement école, ou tout au moins forma à la doctrine les Français qui vécurent quelque temps près de lui. Que le peintre Du Fresnoy, auquel nous devons un poème latin célèbre sur l'art de la peinture, ait profité de ses idées, quoique rien ne prouve qu'il ait été en relations suivies avec lui, que Félibien, dans la dernière moitié du siècle, ait tenu compte des préceptes qu'il avait pu recueillir à Rome en 1647, nous n'y contredisons point. Mais l'influence voulue de Poussin ne s'aperçoit à aucun moment de sa vie : il a été un isolé, et ce n'est que par contre-coup que sa doctrine, conforme à son art, s'est vulgarisée et déformée. En réalité quelques personnes seulement, jusqu'à sa mort, semblent s'être intéressées aux idées esthétiques, et il faut attendre jusqu'en l'année 1667, les premières conférences de l'Académie, pour voir se produire les disser-

1. Félibien, *Entretiens*... Neuvième entretien.

2. Voir en particulier ses lettres du 30 mai 1644 et du 2 février 1646, où il annonce son projet de faire un triclinium à l'antique dans son tableau de la *Pénitence*.

tations ou les discussions sur les caractères propres de la beauté.

Il n'en est que plus utile d'étudier ces premières tentatives des Français pour constituer la doctrine artistique qui se formera définitivement et dogmatiquement à l'époque de Le Brun, d'autant que les conférenciers de l'Académie n'ont pas toujours ignoré les écrits de ces initiateurs : il suffit de rappeler la popularité dont jouit jusqu'au milieu du XVIIIe siècle le poème de Du Fresnoy.

Les efforts de ces esthéticiens sont peu coordonnés et se produisent dans des milieux absolument différents : à Paris, Fréart de Chambray subit l'influence de Poussin avec lequel il correspond et dont son frère Fréart de Chantelou est le client et l'ami ; Du Fresnoy qui a longtemps séjourné à Rome, meurt en laissant à Roger de Piles la tâche de publier son poème ; en Hollande et en Angleterre, le protestant d'origine française François Du Jon, qui latinise son nom en celui de Franciscus Junius, écrit un *De pictura veterum*[1] ; à Toulouse, le peintre-poète Hilaire Pader traduit Lomazzo et compose son traité en vers intitulé *la Peinture parlante* ; enfin à Montpellier, Samuel Boissière disserte contre Sébastien Bourdon. Si l'on cherche entre ces divers personnages un lien, ce n'est guère que dans leurs relations avec l'Académie Royale de Peinture, nouvellement fondée, qu'on le trouvera : encore Franciscus Junius ne semble-t-il pas l'avoir connue, et Charles-Alphonse Du Fresnoy refuse-t-il, en même temps que Mignard, d'en faire partie, quoiqu'il ait d'abord manifesté le désir d'y entrer[2].

C'est Du Fresnoy qui représente le plus exactement l'es-

1. Voir la biographie de Franciscus Junius en tête de l'édition de 1694 du *De Pictura veterum*, et dans la *France protestante*, de Haag.

2. Cf. le billet de Mignard et de Du Fresnoy à Le Brun, publié dans les *Archives de l'Art français*, Documents, t. I, p. 267.

prit italien dans l'esthétique française des artistes et des amateurs, dans ce qu'on pourrait appeler les premiers essais de l'esthétique appliquée sans rien de commun avec la philosophie proprement dite et la recherche du beau en soi. Du Fresnoy employa vingt-cinq ans (1641-1665) à mettre sur pied ses hexamètres : il semble que la forme ne l'ait pas moins préoccupé que le fond. Son petit ouvrage reproduit dans une langue élégante et savante la plupart des idées courantes de la fin du XVI[e] siècle italien. Qu'il ait ou non entendu les conversations de Poussin[1], il ne s'est pas assimilé l'unité de principes, la force de déduction, l'harmonieuse ordonnance de la doctrine du maître : il s'en est tenu à une série d'observations ingénieusement présentées qui ne forment ni un tout d'une parfaite cohésion, ni un recueil de pensées véritablement originales. On retrouverait sans trop de peine l'influence de l'*Art poétique* d'Horace dans la composition du poème, et celle des contemporains du Carrache dans la doctrine.

Parallèle entre la peinture et la poésie, tendance à imposer aux artistes des sujets littéraires, nécessité pour le peintre de joindre la théorie à la pratique, quoiqu'il ne doive jamais être l'esclave des formules et des préceptes impératifs (c'est un point sur lequel Du Fresnoy insiste particulièrement), culte de la beauté antique, utilité de corriger par elle les défectuosités de la nature (et ceci seul rappelle vraiment Poussin), étude particulière de l'invention qui doit satisfaire le bon sens, de l'attitude qui doit reposer sur la connaissance de l'anatomie et de la perspective, souci de l'ordonnance qu'il veut rationnelle et agréable à la fois,

1. M. Paul Vitry, dans son ouvrage intitulé *De C.-A. Du Fresnoy pictoris poemate*, a étudié la question des influences subies par le peintre-poète. Il doute que les relations aient été très suivies entre Poussin et Du Fresnoy, et que ce dernier ait pratiqué les livres de Lomazzo : mais nous sommes peu renseignés sur les rapports de Poussin avec ses confrères français, et d'autre part l'absence d'imitations directes de Lomazzo n'étonne pas de la part d'un auteur aussi soucieux de l'expression.

éloge enthousiaste de la grâce chère aux Bolonais, prédominance du dessin sur le coloris[1], conseils minutieux pour tout ce qui touche l'expression des passions, enfin respect des maîtres qu'il faut savoir consulter tout autant que la nature, voilà les principaux points touchés par Du Fresnoy, dont l'ouvrage est vraiment « le plus bref et le plus complet recueil d'apophthegmes sur l'art de la peinture, avec cette précision de sentence utile qui charme la mémoire à la manière des proverbes[2] ».

On comprend que ce poème, où l'idée se prête assez aisément aux interprétations différentes des commentateurs, ait fait fortune à l'Académie [3] : quoiqu'on n'y trouvât pas cette rigueur de pensée qui ne permet pas d'échapper aux conséquences d'un système, il était d'esprit et de ton doctrinal ; il soutenait des principes que tout le monde jugeait excellents parce qu'ils exprimaient les tendances communes; bref c'était un ouvrage accessible, laissant à chacun quelque liberté, et heureusement écrit; il ne devait donc pas avoir moins d'autorité que l'*Art poétique* de Boileau en littérature, où l'on retrouve, quelques années plus tard, des qualités de même ordre. Mais il y a loin de la haute et sévère doctrine de Poussin à cette sorte d'écho qu'est Du Fresnoy.

On serait tenté de croire, au premier abord, que les ouvrages de Fréart de Chambray devaient rappeler avec plus

1. Roger de Piles, traducteur et confident de Du Fresnoy devait être quelques années plus tard un ardent défenseur du coloris. Du Fresnoy lui-même (cf. Roger de Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres*, p. 491) avait la plus vive admiration et une sorte de prédilection pour les Vénitiens. Mais quoiqu'il entre dans d'assez longs détails sur le coloris, il le subordonne nettement au dessin : *complementum graphidis,* dit-il de la couleur.

2. Ph. de Chennevières, *Peintres provinciaux,* t. IV, p. 39.

3. Le 1er août 1750, Caylus donne à l'Académie le portrait de Du Fresnoy par Le Brun, et loue en ces termes l'ouvrage du peintre-poète : « Tout ce qu'on a pu dire depuis ne peut être en un sens regardé que comme une amplification des idées justes dont il a fait le fonds de son excellent poème latin. » (*Procès-verbaux de l'Académie,* t. II, p. 233).

de fidélité les idées de Poussin, en raison de la vénération de l'amateur pour l'artiste. Malheureusement il n'en est rien : du moins Fréart de Chambray s'est-il inspiré, non plus de Lomazzo, mais de Léonard de Vinci qu'il a traduit et fait connaître aux Français, joignant au texte les figures que Poussin avait dessinées pour l'illustrer.

Son *Idée de la Perfection de la Peinture* dédiée à Poussin semble annoncer un véritable essai d'esthétique rationnelle; mais ce livre n'a eu d'autre mérite, pour employer une expression du même Poussin, que « d'échauffer et d'amollir une matière rigide et difficile à manier [1] ».

L'idée maîtresse de Chambray, c'est que l'on ne peut arriver à la beauté qu'en s'inspirant de l'antique. Dès son premier ouvrage, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne,* paru en 1650, il fait très nettement sa profession de foi : « Ce n'est pas ma pensée d'aller à la nouveauté ; au contraire, je voudrais, s'il était possible, remonter jusqu'à la source des ordres et y puiser les idées toutes pures de ces admirables maîtres qui les avaient inventés, et en apprendre l'usage de leur propre bouche, parce que sans doute ils ont bien déchu, à mesure qu'ils sont allés s'éloignant de leur principe et qu'on les a comme transplantés chez les étrangers, où ils ont dégénéré si notablement qu'ils seraient à peine reconnaissables à leurs auteurs [2]. » Poussin s'inspirait et s'imprégnait de l'antique : Fréart de Chambray l'accapare et l'utilise sans accommodation préalable. Il s'a-

1. *Lettres* de Poussin, p. 346. Cette lettre, datée du 7 mars 1665, est une des dernières que l'artiste ait écrites. « Tâchant de se réveiller », il félicite Chambray d'avoir été « le premier des Français qui ait ouvert les yeux à ceux qui ne voyaient que par les yeux d'autrui, se laissant abuser à une fausse opinion commune ». L'éloge est-il sincère ? Du moins peut-on affirmer que Fréart de Chambray est vraiment le premier qui ait écrit en France un ouvrage d'esthétique proprement dit. De plus Poussin précise le compliment en prenant soin, semble-t-il, de ne pas l'outrer : « Désormais, ajoute-t-il, il se pourra trouver quelqu'un qui, en vous prenant pour guide, s'occupera de nous donner quelque chose au bénéfice de la peinture. »

2. *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne,* avant-propos.

pitoie sur « la rusticité et la pauvreté de l'ordre Toscan [1] » ; l'ordre composite lui paraît simplement *déraisonnable :* il n'y a qu'une seule voie de salut pour les architectes, l'imitation de l'antique. Et cette exagération, cette déformation des idées de Poussin rapprochait Chambray plus encore d'Armenini que de son illustre ami, du moins comme tendances et comme esprit.

Il traduit Léonard de Vinci, mais sans apercevoir le libéralisme de ses idées. Léonard avait amassé un certain nombre d'observations intéressantes, et donné des conseils bien plutôt que des préceptes dans son fameux traité. Chambray veut que cet ouvrage soit « dorénavant la règle de l'art et le guide de tous les vrais peintres [2] ». Et ce n'est pas là une façon de parler, puisque Le Brun ayant tenté de remplacer à l'Académie les ouvrages d'Abraham Bosse par la traduction de Chambray, il s'ensuivit des incidents violents et scandaleux qui nécessitèrent l'exclusion de Bosse [3]. Au lieu de louer Léonard pour ses mérites propres et de les expliquer au lecteur, il s'appuie sur la double autorité de l'antiquité et de l'Académie de Peinture, et admire « la déférence générale que toute l'Académie des peintres modernes lui a voulu rendre en l'égalant même aux plus célèbres de l'antiquité [4] ». Le retour brutal à l'antique, si contraire au véritable esprit de Poussin, voilà en définitive le seul programme un peu net de Fréart de Chambray.

On s'en rend surtout compte en lisant dans l'*Idée de la Perfection de la Peinture*, ses déclamations contre cette *peinture libertine* des modernes « qui ne demande que du fard et des couleurs pour agréer à la première

1. *Parallèle...*, p. 4.

2. Lettre dédicatoire du *Traité de Peinture*.

3. Abraham Bosse a raconté lui-même cette querelle fameuse au début du livre intitulé *Le peintre converti aux précises et universelles règles de son art*. Mais Bosse est sujet à caution.

4. Lettre dédicatoire du *Traité de la Peinture*.

rencontre sans se soucier si elle plaira longtemps [1] ». Sans doute lorsqu'il dit que « l'entendement est le premier et principal juge des ouvrages de peinture [2] », on croit entendre encore une des belles sentences de Poussin ; mais cette phrase, jetée en passant, n'a pas le sens profond que lui prêtait le grand peintre, et derrière tous ces éloges de l'antiquité, ce n'est pas une doctrine qu'on trouve, mais une simple préférence.

Il ne faudrait cependant pas croire que l'ouvrage de Chambray soit un pur bavardage ; il contient des parties sérieuses ; toutefois comme lui-même déclare qu'il les a tirées de Franciscus Junius, c'est à cet auteur qu'en revient le mérite, et c'est chez lui que nous devons les étudier [3].

Né à Heidelberg à la fin du xvie siècle, élevé en Hollande, passant la plus grande partie de sa vie en Angleterre sous la protection du comte d'Arundel, Franciscus Junius semble avoir eu très peu de relations avec la France d'où son père et sa mère étaient cependant originaires. En revanche il donne en tête de son ouvrage les lettres élogieuses qu'il reçut de Van Dyck et de Rubens, qui lui aussi s'intéressa à la théorie de son art et professa le plus grand respect pour l'antiquité sans se croire obligé de la copier. Si donc nous établissons que les opinions de Junius, amateur absolument ignorant de la technique [4], mais remarquablement intelli-

1. *Idée de la perfection de la peinture*, préface.

2. *Idée de la perfection de la peinture*, p. 4.

3. Fréart de Chambray ayant annoncé que « ces fameux anciens qui portèrent la peinture au plus haut point de sa perfection observaient exactement dans leurs ouvrages cinq parties », déclare, avant d'entrer dans le détail et de faire œuvre d'esthéticien, « qu'il veut référer l'honneur de cette recherche à Franciscus Junius, Hollandais, qui depuis vingt-cinq ans a mis en lumière un beau traité de la peinture des anciens ». L'ouvrage de Junius, traduit au xviie siècle en anglais et en flamand, souvent cité avec éloge par les Français, parut en effet en 1637. Jacques Restout songea à en donner une version française, mais nous ne savons s'il exécuta ce projet. (Cf. Ph. de Chennevières, *Peintres provinciaux*, t. III, p. 276).

4. Cf. *De pictura veterum*, liv. III, ch. xx, 3 : « ipse artium harum tam ignarus quam qui maxime. »

gent, concordent avec celles de Poussin dans la mesure même où les idées systématisées d'un homme de génie peuvent concorder avec celles d'un simple travailleur consciencieux et bien doué, si nous trouvons chez lui tout ce qu'on rencontrera vingt ou trente ans plus tard chez Fréart de Chambray ou chez Du Fresnoy, si les mêmes tendances se font jour chez l'érudit et chez le peintre-poète, nous aurons le droit de conclure que dès 1637, et même avant cette date qui est celle de la publication du *De pictura veterum*, longtemps avant le triomphe de Le Brun et en plein épanouissement du talent et de la réputation de Simon Vouet, le mouvement esthétique, que l'on crut d'ordinaire créé par l'Académie et par Le Brun, s'affirmait dans toute l'Europe occidentale, progressait de façon irrésistible et aboutissait déjà à la formule d'art définitivement mise à la mode par le premier peintre de Louis XIV. L'italianisme et le retour à l'antique sont partout en honneur dès le début du XVIIe siècle. La lecture de Rubens ne le prouverait peut-être que pour ce seul artiste ; celle de Franciscus Junius le prouve pour toute une génération.

L'ouvrage de Junius apparaît, à première vue, comme une immense compilation de tout ce que les anciens ont écrit sur la peinture. On trouve même çà et là des tirades entières du *Brutus* et du *Dialogue des Orateurs*, où l'auteur remplaçant le mot *eloquentia* par le mot *pictura* applique à la peinture ce que Cicéron et Tacite disent de l'éloquence [1]. Mais en y regardant d'un peu près, on s'aperçoit assez vite que cet auteur, considérant l'art des anciens comme le plus proche de la perfection, y recherche surtout les qualités qu'il croit nécessaires aux peintres de son temps. Le début même de la dédicace au roi d'Angleterre en est la preuve : « Après avoir, dit-il, dépouillé presque tous les

1. Cf. en particulier liv. I, ch. v, 4, et liv. II, ch. VII, 3.

ouvrages des meilleurs auteurs, je me suis mis à étudier dans le détail et à fixer par écrit, non seulement l'histoire des artistes, mais la nature des arts d'imitation, *artium imitatricium naturam.* » Le but poursuivi par Junius ne fait donc aucun doute : il veut préciser la doctrine d'art des anciens pour le plus grand avantage des modernes.

Le plan de l'ouvrage est simple. Premier livre : d'où la peinture tire-t-elle son origine ? Second livre : comment se réalisèrent ses progrès ? Troisième livre : comment arriva-t-elle à la perfection ? C'est surtout au premier livre et au troisième que se trouvent réunis les éléments de la théorie si raisonnable, mais si froide, de Franciscus Junius.

Dès le début, cet auteur déclare que la beauté consiste dans une heureuse imitation de la nature, mais ne saurait se réaliser pleinement « si l'artiste se contente d'observer la ressemblance de chacune des œuvres de la nature, et ne s'attache pas plutôt à examiner ce que celle-ci renferme de plus beau pour apercevoir en esprit l'idéale perfection, et reproduire ensuite, d'après cette conception comme d'après l'impeccable canon de Polyclète, des images d'une extraordinaire beauté [1] ». En d'autres termes, la beauté véritable ne se rencontre pas dans la nature ; elle est d'ordre intellectuel, et se crée en nous-même, suscitée par la vue de ce que le monde offre de plus parfait. Ainsi l'ont comprise les anciens, et les anciens sont des maîtres infaillibles.

Allant plus loin, Junius veut que le peintre « habile en son art ose, dans un effort audacieux, reproduire l'image des choses mêmes qui sont soustraites aux regards des hommes », et l'invite à la « phantasia, ou faculté de l'imagination qu'on appelle parfois le pouvoir de créer des images, εἰδωλοποιία [2] ».

1. *De pictura veterum*, liv. I, ch. I, 2.

2. *Id.*, liv. I, ch. II, I. Voir aussi liv. III, ch. II.

Et lorsque ces êtres d'imagination seront sortis du cerveau de l'artiste, il ne restera plus qu'à trouver la scène et le sujet qui leur conviendront. Là encore le génie du peintre se donnera carrière, d'autant plus que le travail est plein de difficultés, mais enfin « de l'invention du sujet se tirent des pensées sublimes et variées, et l'œuvre s'illumine de tout l'éclat des passions[1] ». La nature, dans une telle théorie, ne fournit plus que l'indispensable matière, sans laquelle l'artiste ne peut s'élever aux nobles conceptions et réaliser l'œuvre de sa pensée. Toute la doctrine des premiers académiciens français se trouve donc en germe dans Junius, admiré de Rubens, lequel par certains côtés — en particulier par son penchant à l'allégorie et par ses intentions littéraires — s'accorde assez bien avec les goûts des plus italianisants de nos peintres.

Mais par quel moyen arrivera-t-on à la beauté ? Par l'imitation, à condition que l'imitation soit bien comprise et qu'on emprunte aux anciens leurs qualités en évitant leurs défauts et en restant original. Excellent conseil, plus facile à donner qu'à pratiquer, et dont on retrouvera l'équivalent dans l'*Art poétique* de Boileau. A noter cependant un avis plus précis de l'auteur qui encourage les modernes à rechercher ce que les anciens n'ont pas connu et qu'il appelle *cultus et lumina*[2], c'est-à-dire vraisemblablement la délicatesse et l'éclat, ce que Boileau dénommera l'*ornement*[3] et La Fontaine la *nouveauté et la gaieté*[4]. Ce besoin de rendre plus accessible, plus aimable la noblesse antique est caractéristique : on le retrouvera chez tous les artistes de l'Académie qui se prétendent les continuateurs ou du moins les

1. *De pictura veterum*, liv. I, ch. IV, 7.

2. Junius (liv. I, ch. IV, 6) définit ainsi le *cultus* : « Deterso rudis sæculi squalore, tunc noster hic cultus clarius enitescet. » Il s'agit donc de la délicatesse opposée à la rudesse de l'antiquité.

3. *Art poétique*, chant III, vers 160 et suivants.

4. Préface des *Fables*.

disciples de Poussin. On peut donc dire que la règle de l'imitation conseillée par Junius consiste à prendre aux anciens ce qu'ils ont de solide — avant tout le dessin — et à introduire dans l'exécution de l'œuvre ce que les modernes ont de plus agréable — probablement le coloris.

Enfin pour que l'ouvrage demeure raisonnable, il faut que l'artiste ne s'écarte jamais de la nature ou plutôt n'entre jamais en contradiction avec elle.

Après ces généralités, Junius aborde dans son troisième et dernier livre l'étude des diverses parties de la peinture qui, selon lui, sont au nombre de cinq : « l'invention ou l'histoire, la proportion ou symétrie, la couleur comprenant la lumière et l'ombre, la clarté et les ténèbres, le mouvement comprenant l'action et la passion, enfin l'ordonnance ou la disposition dans la construction de l'ouvrage entier[1]. » C'est presque le titre de beaucoup de conférences de l'Académie Royale trente ou quarante ans plus tard. Testelin qui composa pour cette compagnie des « tables de préceptes » où il recueillit en tableaux synoptiques les *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*[2], adopta une division presque semblable, puisqu'il s'occupa successivement du trait, des proportions, de l'expression, du clair et de l'obscur, de l'ordonnance, de la couleur. Du moins peut-on dire que la nature des préoccupations ne diffère pas chez Junius et chez les peintres français de 1675.

Sans doute Junius parle de l'ordonnance en dernier lieu ; mais ce n'est point parce qu'il la juge médiocrement importante : il a d'ailleurs la faiblesse de trouver toujours chacun des points qu'il traite plus intéressant que les autres. S'il

1. *Argumentum libri tertii.*

2. Le titre exact de l'ouvrage de Testelin est le suivant : *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture recueillis et mis en tables de préceptes*, Paris, 1680.

fait passer l'ordonnance après l'invention, la proportion, la couleur et le mouvement, c'est qu'elle ne concerne que les tableaux qui comportent plusieurs figures, tandis que les autres parties de la peinture s'appliquent nécessairement à n'importe quelle œuvre. En fait l'ordonnance est à ses yeux une chose capitale.

Et enfin, en dehors de ces cinq divisions, il en établit pour ainsi dire une sixième, quoiqu'il ne la spécifie pas aussi nettement. Il veut qu'à ses autres mérites le peintre ajoute « celui d'une certaine grâce, *peculiaris quædam venus ac gratia*, provenant du charme de chacune des têtes et de l'harmonie du tout ensemble qui donne à l'ouvrage entier son véritable prix ».

Ses idées sur ces diverses parties de la peinture sont irréprochablement classiques, et manquent d'autant plus d'originalité qu'elles ont déjà reçu leur application dans nombre de tableaux de l'époque, dans ceux de Simon Vouet par exemple.

Le sujet que l'on traite doit être relevé, sublime s'il se peut. Il est des peintres qui cherchent à faire rire : Junius trouve que c'est là un mince résultat de leur talent, *tenuissimus ingeniorum fructus* [1]. Que ne s'inspirent-ils plutôt des exploits ou des belles paroles des grands hommes [2], du récit des historiens, à la condition que le sujet, loin d'être sec, soit « riche, ample et plus vaste qu'il ne faut [3] », des inventions des poètes anciens qu'il faut lire et relire [4] ? Car, affirme Junius, « la facilité d'invention ne manque jamais à ceux qui ont réfléchi, qui ont pâli sur la plupart des belles choses de la littérature antique [5]. » Voilà le moyen, si toutefois l'on connaît la géométrie, la perspective, l'histoire

1. *De pictura veterum*, liv. III, ch. I, 2.

2. *Ibid.*

3. *Id.*, ch. I, 3 : « abundantior, superfluens atque ultra quam oportet fusa. »

4. *Id.*, ch. I, 19.

5. *Id.*, ch. I, 7.

naturelle, la morale et quelques autres sciences, voilà le moyen d'apporter dans le sujet qu'on traite les quatre qualités indispensables : vérité, convenance, sûreté de goût, dignité[1]. Voilà même le moyen de laisser dans son œuvre « quelque trace éclatante d'une magnificence touchant au sublime[2] ». C'est déjà en peinture la théorie de l'emphase à la façon de Le Brun.

Junius n'étant pas du métier s'en tient à des considérations générales sur les proportions, et ne se risque pas à comparer Durer à Lomazzo, encore moins à les discuter, comme le fera bientôt Hilaire Pader. Mais il respecte dans les proportions cet effet d'harmonie, cette sorte de loi mathématique qui préside à la structure humaine et qui répond si bien à sa conception abstraite de la beauté idéale. Bien qu'il ne choisisse pas entre les divers canons, on comprend qu'il lui en faut un à tout prix : car en dehors du canon, pas de proportion[3], et sans proportion, pas de beauté idéale, — à peine une servile imitation de la nature, dont, à vrai dire, il faut se préoccuper, mais dans la juste mesure et en lui préférant toujours la belle proportion[4].

Comment donc réaliser cette proportion ? En contemplant les beaux corps et en combinant leurs divers mérites : car « de même que la grâce et la beauté des formes ne se rencontrent jamais absolument dans un seul corps, de même on ne les imite et ne les exprime que par l'étude approfondie d'un grand nombre de corps très parfaits[5] ». Voilà une idée qui, nous le verrons, ne tardera pas à faire son chemin ; il est vrai qu'elle vient déjà de loin en 1637.

1. Junius se sert ici des quatre mots grecs : ἀλήθεια, καιρὸς, δικαιοσύνη, σεμνότης.

2. *De pictura veterum*, liv. III, ch. I, 16 : « indubium sublimioris magnificentiæ vestigium. »

3. *Ibid.*, ch. II, 4.

4. *Ibid.*, 8.

5. *Ibid.*, 6.

Junius ne s'est pas livré à une étude suffisante du dessin et de la couleur pour déduire logiquement, à la façon de Poussin, les conditions de leur accord. Il se contente donc de réflexions superficielles, comme d'ailleurs plus d'un des artistes qui après lui traiteront la même question. Il considère la couleur comme un ornement, un agrément auquel il faut avoir recours pour charmer les yeux, en respectant le bon sens et la vraisemblance [1]. Elle doit être employée avec précaution, en dégradant savamment les tons [2], en appuyant à peine sur les contours pour ne pas nuire à l'élégance des lignes [3]. Ce que veut Junius (et les peintres de l'époque n'y contredisent pas), c'est un coloris gracieux, tel que nous l'apercevons par exemple « chez les jeunes gens de bonne famille délicatement et tendrement élevés [4] ». Il ne conçoit pas pour la couleur d'autre rôle que celui de caresser les yeux. Bien plus, il l'accuse de faire tort à la beauté essentielle, puisque selon lui, « c'est le dessin, lorsqu'il n'est pas caché par le fard des couleurs, qui nous fait voir en toute clarté les lois de la proportion parfaite [5] ». Absorbé par l'amour du dessin, Junius et, avec lui, la plupart des grands peintres du XVIIe siècle, ne se sont pas aperçus que la couleur, elle aussi, parle aux yeux et à l'esprit, qu'elle est, elle aussi, un admirable moyen d'expression et qu'on peut émouvoir par une nuance aussi bien que par un trait.

Dans la peinture ainsi comprise, l'étude des sentiments est une préoccupation constante : donc, le mouvement, ou en d'autres termes l'expression des passions y tiendra une place considérable. « Le mouvement remplace souvent toute espèce de paroles [6] », déclare Junius. Une importance parti-

1. *De pictura veterum*, liv. III, ch. III, 11.
2. *Ibid.*, 8.
3. *Ibid.*, 9.
4. *Ibid.*, 11.
5. *Id.*, ch. II, 11.
6. *Id.*, ch. III, 2.

culière s'attache au visage, et surtout aux yeux « dans lesquels transparaît l'âme [1] ». Mais « les mains elles-mêmes parlent [2] », et pour qui sait bien lire, « il y a dans toute physionomie comme une image des mœurs qui ne peut tromper un regard perspicace [3] ». On voit donc combien Junius, avant Le Brun et son traité de *l'Expression générale et particulière,* s'intéresse à cette partie de la peinture.

La méthode qu'il conseille pour rendre le mouvement, c'est « d'imiter, de suivre la nature [4] ». Léonard de Vinci pensait de même, et Junius a eu grandement raison de s'en tenir à cette généralité. Ce sera, quarante ans plus tard, l'impardonnable erreur de Le Brun de donner des recettes pour représenter à volonté l'*amour simple*, l'*admiration* ou la *foi*, et de figer à jamais ce qu'il y a de plus mobile et de plus individuel dans le visage humain. Toutefois obéissant à un goût assez dangereux pour les fausses élégances, Junius proscrit certaines attitudes très naturelles, comme contraires à l'idéal esthétique. C'est ainsi que l'artiste ne doit jamais représenter les mains au-dessus des yeux ni au-dessous de la poitrine [5].

Quant à l'ordonnance, la partie de l'art où se manifeste le plus clairement la *raison*, elle a beaucoup plus préoccupé les hommes du XVIIe siècle que les anciens. Aussi Junius, dans le chapitre qu'il lui consacre, ne trouve-t-il qu'à grand' peine l'occasion de citer quelques passages des bons auteurs. Il n'hésitera pas toutefois à prendre parti, et affirmera hardiment que « plus belles sont, au point de vue du sentiment et du métier, les qualités répandues au hasard dans un tableau (au hasard, c'est-à-dire sans souci de l'ordonnance),

1. *De pictura veterum*, ch. III, 2.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, 3.
4. *Ibid.*, 1.
5. *Ibid.*, 2.

plus le tableau est mauvais, parce que l'éclat même de ces qualités fait mieux apercevoir la négligence de l'ordonnance[1] ».

Quel effort de jugement[2], quel travail acharné[3] ne faut-il pas au peintre pour permettre au spectateur de comprendre du premier coup d'œil « par la place même des nombreux personnages, comme par quelque discours muet, la signification morale ou historique[4] » d'un tableau ! Il y faut de la variété et en même temps de la grâce et de l'élégance[5]. Surtout ne rien abandonner à la fantaisie, à la verve, à l'inspiration du moment ! Car « jamais aucun peintre ne s'est mis à l'œuvre avec profit sans avoir arrêté dans sa tête l'image vivante de l'ordonnance tout entière[6] ».

Junius comprend d'ailleurs fort bien l'obstacle que le peintre rencontre dans cette partie de son art. Comme plus tard Le Brun, dans une discussion sur le tableau de Poussin qui représente *les Israélites recueillant la manne*[7], il explique que si l'historien a l'avantage « de pouvoir suivre un événement depuis son origine jusqu'à sa conclusion en observant l'ordre exact des temps et des circonstances particulières qui l'accompagnent, souvent les peintres se jettent tout exprès, selon les exigences du sujet, au milieu même de l'action, pour revenir en temps opportun au début ou à la fin, à condition qu'on embrasse facilement d'une seule vue et dans le même tableau les images des choses passées, présentes et futures[8]. » Mais en définitive Junius ne donne pas de règles précises pour l'ordonnance : il engage les

1. *De pictura veterum*, liv. III, ch. v, 10.
2. *Ibid.*, 2.
3. *Ibid.*, 3.
4. *Ibid.*, 7.
5. *Ibid.*, 2 et 9.
6. *Ibid.*, 4.
7. Félibien, *Conférences*... Sixième conférence.
8. *De pictura veterum*, liv. III, ch. v, 6.

peintres d'abord à se servir de leur raison, ensuite à s'inspirer « d'une théorie sublime et des nobles sujets [1] » qu'ils auront chance de rencontrer surtout dans l'histoire [2]. On sent que les anciens manquaient de développements sur la matière.

Enfin il faut que l'artiste atteigne à une certaine grâce, différente de la beauté, mais qui est comme le comble de cette même beauté et qui résultera « d'un agréable mélange des plus belles parties s'adaptant parfaitement ensemble [3] ». Ceci est assez vague, d'autant plus vague qu'« il n'y a pas de règles qui livrent le secret de la grâce, que le soin le plus minutieux à observer les préceptes n'y saurait conduire les artistes, surtout si l'on songe que ce soin fait plutôt disparaître tout le charme des tableaux qu'il ne l'aide à se produire [4] ». Néanmoins « si le peintre suit la nature, s'il règle ses travaux sur ses mesures », il peut espérer parvenir à la grâce. Junius, on le voit, essaie de corriger ce que sa doctrine a de trop abstrait par l'étude d'ailleurs très superficielle de la nature.

Ainsi, dès 1637, un homme qui n'a pas vécu dans un milieu d'artistes, qui a surtout eu devant les yeux les œuvres de l'École flamande et de l'École hollandaise, résume dans un livre savant et estimable les principes que professera bientôt et qu'applique déjà l'École française. Les conceptions esthétiques sont les mêmes au nord qu'au midi : par le culte de l'antiquité, Junius rejoint les Italiens dont l'influence pédagogique s'exerce largement en France. Il y a dans toute l'Europe occidentale (y compris l'Espagne où paraissent, en 1634, les *Dialogues* de Vincencio Carducho, né d'ailleurs à Florence) un courant nettement classique,

1. *De pictura veterum*, liv. III, ch. v, 4.
2. *Ibid.*, 10.
3. *Ibid.*, ch. vi, 1.
4. *Ibid.*, 2.



Frontispice et titre de la première édition du

Parallèle de l'architecture antique et de la moderne,

par R. Fréart de Chambray.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1) [illegible]

2) [illegible]

3) [illegible]

A la tresheureuse ... Memoire de
Monseigneur de Noyers Baron de Dangu,
Ministre et Secretaire d'Estat

PARALLELE
DE
L'ARCHITECTVRE
ANTIQVE AVEC LA
MODERNE

PAR ROLAND FREART. S.^r DE CHAMBRAY.

PARALLELE
DE L'ARCHITECTVRE ANTIQVE ET DE LA MODERNE:

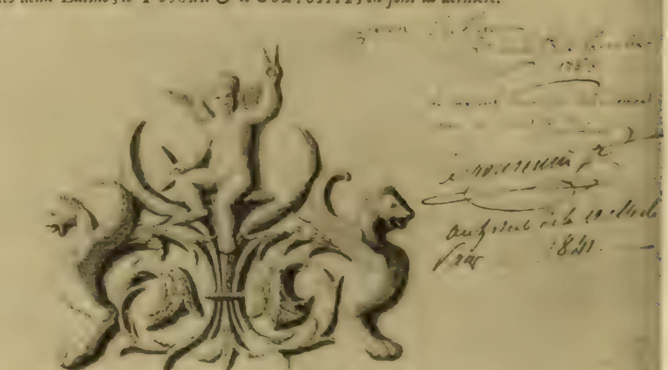
AVEC VN RECVEIL DES DIX PRINCIPAVX AVTHEVRS
qui ont écrit des cinq Ordres;

Sçauoir,

PALLADIO ET SCAMOZZI, SERLIO ET VIGNOLA,
D. BARBARO ET CATANEO, L.B. ALBERTI ET VIOLA,
BVLLANT ET DE LORME.
comparez entre eux.

Les trois ordres Grecs, le DORIQVE, l'IONIQVE & le CORINTHIEN, font la premiere partie de ce Traitté:

Et les deux Latins, le TOSCAN & le COMPOSITE, en font la derniere.



A PARIS,
De l'Imprimerie d'EDME MARTIN, ruë S. Iacques, au Soleil d'or.

M. DC. L.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

et, lorsqu'il s'agit de démontrer cette vérité, le livre de Junius prend toute l'importance d'un document historique.

Le même esprit se manifeste dans les provinces de France les plus éloignées de Paris. Sans doute Hilaire Pader, peintre toulousain, ne publie qu'en 1649 sa traduction du premier livre de Lomazzo, qu'en 1657 son poème de *la Peinture parlante* et qu'en 1658 le *Songe énigmatique sur la peinture universelle*[1]. Mais ses idées étaient arrêtées bien avant l'apparition de ses ouvrages. Comme Simon Vouet, comme Du Fresnoy, comme la plupart des peintres d'histoire et des amateurs du grand art, il a fait le voyage d'Italie dans sa jeunesse de préférence à celui de Paris, où il n'est probablement jamais allé. Ce que nous savons de son maître Chalette nous donne à penser que celui-ci était une sorte de Vouet toulousain, si bien que vers 1625 nous trouvons dans le Languedoc les mêmes tendances italianisantes qu'à Paris ou à Londres.

Le culte de Pader pour le *Lomasse* ne laisse dès l'abord aucun doute sur sa conception esthétique. Chaque fois que Pader croit voir une erreur dans Lomazzo, il l'attribue à l'imprimeur et la corrige pieusement et modestement[2]. Car Lomazzo est infaillible : au milieu des goûts souvent opposés des artistes et même des *Académistes*, c'est lui qui « leur a donné la main pour sortir du labyrinthe de leurs erreurs, et les a conduits sagement dans le Temple de la Vérité, leur ayant appris à faire par raison ce que plusieurs ont cru pou-

1. Ph. de Chennevières a consacré à Hilaire Pader le quatrième volume de ses *Recherches sur quelques peintres provinciaux*. Le titre exact de la traduction de Lomazzo est : *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean Pol Lomazzo, peintre milanais, ouvrage nécessaire aux peintres, sculpteurs, graveurs et à tous ceux qui prétendent à la perfection du dessin, traduit d'italien en français par Hilaire Pader, Tolosain, peintre de l'Altesse du Sérénissime Prince Maurice de Savoie.*

2. *Traité de la proportion... Avertissement sur la correction des erreurs qui ont été remarquées dans le Traité des proportions,* et aussi *Discours sur le sujet de cette traduction.*

voir acquérir par la seule habitude »; c'est lui encore qui « leur a montré à conduire un dessin avec art et à donner non seulement la proportion convenable à toutes les parties de l'ouvrage, mais encore la situation et le mouvement qui doit animer les figures ». C'est lui toujours « qui, par une adresse incomparable à bien employer les couleurs, a trouvé le milieu entre la manière vague et celle qui paraît chargée d'ombrages [1] ». L'éloge se poursuit ainsi pendant de longues phrases dithyrambiques et symétriques, jusqu'à ce que Pader traduise enfin la préface du livre de Lomazzo consacrée tout entière à la glorification du bel art de peinture.

Le second livre du traité de Lomazzo inspire également le poème de la *Peinture parlante*, dont les vers sont misérables, et dans lequel l'auteur se réclame presque autant de Poussin que de l'artiste milanais. D'ailleurs l'ouvrage dédié à « Messieurs les Peintres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture », dont Pader fera partie sans vraisemblablement quitter Toulouse, se termine par une lettre polie, mais peu compromettante, de l'illustre Poussin.

Dès le début, Pader adhère à la doctrine du beau idéal. Son fils lui demande :

Me faut-il simplement imiter la Nature
Pour devenir fameux en l'art de la peinture ?

Et lui de répondre :

Il la faut imiter, mais c'est adroitement :
Car il ne suffit pas d'imiter simplement,
Puisqu'il n'est rien de beau, rare, charmant et juste
Qui n'ait quelque défaut et que l'art ne l'ajuste [2].

Puis, comme on a besoin de guide dans l'imitation, il ajoute ce conseil :

1. *Discours sur le sujet de cette traduction.*
2. *La Peinture parlante*, p. 5.

Si tu veux parvenir à la perfection,
Jette les fondements sur la proportion[1].

Mais le fils ayant parcouru quelques traités de proportion croit avoir des raisons de discuter :

Tant de chiffres ne font qu'un parfait embarras
Qui troublent mon esprit et me rompent les bras,
Et crois-je que la route au valeureux Thésée
Du Dédale embrouillé fut beaucoup plus aisée.
Dieu ! quelle patience à tracer les hauteurs !
Quelle gêne à l'esprit de trouver les largeurs !
Et quand tout est marqué, l'on n'a que l'avantage
D'avoir mis la figure enfin dans une cage[2].

Ce sont certainement là les meilleurs vers du poème, et peut-être les plus raisonnables, malgré les répliques savantes du père. A noter que le fils a une particulière frayeur du Lomasse :

Quoi ! ne pourrais-je pas, sans prendre le Lomasse,
Me servir du Cousin et le mettre en sa place ?

Mais le père est inflexible :

Jean Cousin est facile et va naïvement :
Il est vrai qu'il procède un peu légèrement,
Et ne donnant en tout qu'une seule figure
Ne peut pas nous pousser quant à la portraiture[3].

De même Durer est un maître assez imparfait :

Si Cousin est facile, Albert par sa méthode
Pour être trop correct te serait incommode.
Son livre est le plus net, plus copieux et parfait
Pour la proportion qu'autre que l'on ait fait.
Mais ce n'est pas le fait d'un peintre qui doit être
Tendre dans sa manière et non pas géomètre.
Remarque de surcroît que la proportion
N'est pas le seul objet de notre intention,
Et que, si sa doctrine était par nous suivie,

1. *La Peinture parlante*, p. 6.
2. *Id.*, p. 9.
3. *Id.*, p. 10.

Cent ans serait trop peu pour la plus courte vie.
En un mot le Lomasse a trouvé le vrai biais,
Nous ouvrant un chemin qu'on n'avait vu jamais [1]....

Suit l'éloge du Milanais qui, dans les vers d'Hilaire Pader, revient avec la même fréquence, mais avec moins d'art, que celui d'Épicure dans le poème de Lucrèce.

Après la proportion, le mouvement :

De la proportion comme de fondement
Il te faudra passer dedans le mouvement. [2]

Toutefois il convient de ne s'attacher que « légèrement » à l'anatomie : car il est à craindre, dit Hilaire Pader à son fils

Que par l'anatomie
Tels corps ne soient trop secs en ton académie [3].

Il est assez rare à cette époque que l'on redoute pour les peintres l'abus du savoir, et, à ce titre, la remarque de Pader méritait d'être notée. Quant au *mouvement* proprement dit, déclare l'artiste,

Mets l'acte avec ardeur et parfois mollement,
Selon la passion qui dans le corps domine,
Changeant suivant le temps, l'âge, le poil, la mine.

Et comme le fils s'étonne que la peinture puisse s'accommoder d'une action sans violence, le père lui annonce qu'il va lui révéler le grand mystère et lui ouvrir son sein [4] :

Ce n'est pas que le geste approchant de la flamme,
Qui rend le corps sujet aux passions de l'âme,
Comme le principal ne soit fort à propos ;
Mais puisque certains corps penchent vers le repos,
Et que, pour exceller en la rare peinture,
Nous devons imiter les effets de Nature,

1. *La peinture parlante*, p. 11.
2. *Id.*, p. 15.
3. *Id.*, p. 16.
4. C'est ici le mystère ; ici mon sein je t'ouvre.

C'est chopper lourdement et manquer de discours
De faire en tous les corps l'enflure des contours
D'une pareille force, et, pour paraître habile,
Montrer évidemment qu'on a l'esprit débile [1].

Comme on le voit, c'est, en germe, la théorie de l'expression des passions.

Enfin Hilaire Pader dévoile à son fils le péril de la couleur :

Mille et mille tableaux d'excessive valeur
Ont pour tout fondement l'éclat de la couleur,
Qui n'est qu'un accident qui peut ou ne peut être
En un même sujet sans qu'il change son être [2].

On retrouve ici, sous une forme presque caricaturale, la conception philosophique de Poussin sur le dessin et la couleur. Le Brun la reprendra de façon vraiment scolastique lorsqu'il développera dans le *Sentiment sur le discours du mérite de la couleur* cette proposition que « le dessin imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel [3] ».

Bref, Pader que l'Académie accueillit en 1659, professait par avance toute la doctrine académique. Mais il lui manqua, comme à beaucoup d'*académistes*, l'art de la mettre en valeur par la phrase, ou même par le pinceau. Sa prose ne vaut guère mieux que ses vers, et l'on ne parlerait pas ici du *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, si l'on n'y retrouvait une tendance à l'allégorie, assez fréquente chez les artistes du XVIIe siècle, depuis l'*Idée du temple de la peinture* de Lomazzo en 1590 jusqu'à l'explication mystique par Le Brun du tableau de Poussin représentant le *Ravissement de saint Paul*. Ce pédantisme est toujours fâcheux ; chez le pauvre écrivain qu'est Pader, il devient lamentable : « Je n'ai eu pour objet, dit-il dans l'avant-propos, que la Peinture, qui est représentée par la statue que j'ai placée au

1. *La Peinture parlante*, p. 17.
2. *Id.*, p. 32.
3. A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale...*, p. 36.

haut de son palais, comme la Dame qui m'introduit dans le Jardin Mystique ne dénote autre chose que Mère Nature, ses patins la Terre, sa première jupe l'Eau, la seconde l'Air, et le reste de ses habits jusqu'au haut de la tête le reste de l'Univers; les sept arbres plantés aux six angles du jardin les six catégories différentes des peintres qui n'excellent que dans l'une, et le grand, planté au milieu, le Peintre qui les possède toutes; les degrés pour monter au palais de la Peinture, la Proportion; l'escalier malaisé, le Mouvement; le premier étage, le Coloris; le second, la science des Lumières, et le troisième, la Perspective; le cabinet secret, la Pratique de toutes ces parties. »

Il ne convient ni de prolonger la citation, ni d'analyser un ouvrage qui reprend sous forme énigmatique les idées bien connues de Lomazzo dont Pader est imbu. Il suffit seulement d'attirer l'attention sur les tendances de la province vers l'italianisme et la subtilité littéraire en peinture.

La même constatation s'impose à Montpellier, où le peintre Samuel Boissière se fait le porte-parole de ses confrères contre Sébastien Bourdon, à qui on avait confié les travaux les plus importants de la ville au détriment de la corporation. Sans entrer dans le détail de la querelle que suscita Boissière[1] à propos du tableau de Bourdon représentant la *Chute de Simon le Magicien*, on peut dire qu'il critique cette œuvre en se plaçant au point de vue de la grâce, de la correction du dessin, de la perspective, de la lumière, toutes choses qui rappellent assez le *Lomasse*, et qu'avec l'esprit dogmatique de l'époque, il conclut que son rival « n'est pas un bon peintre, puisqu'il ne garde pas une seule de toutes les lois de la peinture[2] ».

Les lois de la peinture, voilà en effet ce qui préoccupe,

1. Voir le récit de cette querelle dans l'ouvrage de M. Ponsonailhe : *Sébastien Bourdon*, p. 164 et suivantes. — Voir aussi Chennevières, *Peintres provinciaux*, t. IV, p. 175 et suivantes.
2. *Lettre de Nestor écrite à Polidor...*, 1659.

longtemps avant la fondation de l'Académie Royale, Junius, Pader et tous les admirateurs de Lomazzo. En art comme en littérature, on éprouve, dès le début du XVII[e] siècle, le besoin de se plier à des règles, on semble croire que la beauté se réalisera plus facilement si on a recours à des formules qui bientôt deviendront des recettes de métier extraordinairement précises. Si Malherbe et Balzac sont plutôt des représentants heureux de l'esprit du siècle que des initiateurs, on peut en dire autant de Junius et de Poussin lui-même : sans ces artistes, comme sans ces écrivains, la peinture et la littérature se seraient engagées d'elles-mêmes dans la voie qu'elles ont suivie; l'esprit de l'époque les y portait naturellement.

En ce qui concerne plus spécialement la peinture, il suffit de lire les théoriciens de l'art français pour se rendre compte que la doctrine académique, à laquelle on attribue volontiers les défauts des contemporains de Le Brun, était déjà toute formée dans les esprits aux environs de l'année 1630. Il ne sert de rien de regretter le coup porté en 1648 à la maîtrise, puisqu'elle comprenait, à côté d'ouvriers sans culture et sans influence, des artistes dans le genre de Simon Vouet tout imbus de la manière et des idées italiennes, ne songeant qu'à peindre dans le grand goût, et enseignant les bons principes aux futurs académiciens[1]. Ce ne sont point des individus qui ont produit l'art de la seconde moitié du XVII[e] siècle, c'est le courant de la pensée française, ou même de la pensée italienne s'imposant à toute l'Europe, particulièrement à la France. On pourrait en effet s'étonner de voir le peu de résistance que les doctrines ultramontaines ont rencontré dans notre pays où tant d'artistes d'origine flamande s'implantent et apportent les traditions de leur

1. Cf. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, p. LXXII : « L'entourage de Vouet, tout-puissant à la cour et par cela seul indépendant de la maîtrise de Saint-Luc, forme une espèce d'académie libre qui a précédé l'Académie Royale et qui semble en avoir préparé l'établissement. »

patrie[1], si on ne constatait que la Flandre partage sur bien des points les idées de l'Italie dont elle subit l'influence.

On aura beau opposer Rubens à Raphaël et à Poussin : on n'empêchera pas que Rubens soit le plus italianisant des Flamands, et n'ait exercé un attrait considérable en France que parce qu'il traitait les diverses parties de la peinture, telles que l'ordonnance ou l'expression des passions, à la façon italienne. Si Rubens n'eût pas été un ami de l'antique, un partisan du grand art, s'il n'eût pas excellé dans la composition, le mouvement, l'expression, il n'eût pas été mieux traité que Rembrandt estimé seulement de quelques amateurs[2]. L'admiration même des adversaires de Le Brun pour Rubens témoigne du triomphe universel de ce qui caractérise avant tout l'art italien du XVI[e] siècle : la grande manière, la recherche du procédé, la prétention de peindre non plus le moral par le physique, mais le moral avant le physique, et le culte de l'antique. Il y a donc unité de tendances et d'efforts chez tous les artistes français, comme chez les amateurs, avec les seules différences qui proviennent de telle ou telle préférence particulière, de tel ou tel tempérament. Mais cette unité n'est pas un apport de l'Académie, elle en explique, au contraire, la fondation, et les doutes qui pourraient subsister à cet égard ne sauraient être plus sûrement levés que par l'étude des théoriciens, depuis Rubens et Poussin jusqu'à Junius et Fréart de Chambray.

1. Il faut noter que parmi les vingt-six premiers membres de l'Académie Royale de Peinture, six naissent dans les Flandres, un est de souche flamande, quoique né à Paris, aucun n'est Italien, et Bourdon seul est du Midi.

2. Dans la *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes* (Paris, 1773, p. 15) Rubens annonce qu'il va passer en revue les plus belles statues qui se trouvent à Rome « afin que ceux qui cherchent à connaître ce qu'il y a de plus beau et de plus savant dans la peinture et dans la sculpture tant pour le dessin et la juste proportion des membres que pour les mouvements, les attributs et les différents contours des figures qui constituent la beauté du corps humain, puissent les admirer, mesurer et rechercher soigneusement dans toutes leurs parties et prendre de chacune ce qui est susceptible d'imitation ».

CHAPITRE II

FÉLIBIEN ET LES DÉBUTS DE LA DOCTRINE ACADÉMIQUE

On sait avec quelle faveur le public éclairé accueillit la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Ce fut comme un soulagement lorsqu'on se sentit assuré que les *suppôts de la maîtrise* ne pourraient plus empêcher les vrais artistes de produire librement de nobles œuvres et d'en retirer un profit légitime. Corneille célébra dans une pièce peu connue et médiocre la naissance de la jeune Académie, et la félicita non seulement d'avoir ravi à l'Italie le secret de la beauté, mais aussi d'avoir ramené en France une déesse trop longtemps éloignée, la Libéralité [1]. Il semblait à tous les admirateurs de l'antiquité et de l'École romaine que l'indépendance nouvellement conquise par les artistes, que leurs projets de s'entretenir périodiquement des règles et de la pratique de la peinture et de la sculpture, que leurs efforts pour donner un enseignement fondé sur la raison, marquaient une ère nouvelle.

Cependant la doctrine académique, n'atteignit pas immédiatement au formalisme et au rigorisme qu'elle affecta plus tard, ou du moins l'esprit plus large de Poussin se conserva quelque temps chez un petit groupe dont Félibien est le meilleur représentant. Ce qui distinguera essentiellement

1. Cette pièce intitulée *la Poésie à la Peinture, en faveur de l'Académie des peintres illustres* fut écrite à une date difficile à préciser, mais qui ne saurait être postérieure à 1653, puisqu'elle fut publiée dans le Recueil de Sercy.

l'esprit académique, ce sera la foi exagérée dans l'efficacité des préceptes. Pymandre, l'interlocuteur de Félibien dans ses *Entretiens*, s'écrie naïvement, après avoir entendu louer le tableau de Poussin qui représente *Eliézer et Rébecca :* « Ce que vous venez de remarquer suffirait pour apprendre à faire un tableau accompli; car il ne faudrait à mon avis que bien imiter cet ouvrage pour faire un second chef d'œuvre[1]. » La réflexion de Pymandre, que Félibien ne prend pas à son compte, est, avec quelque exagération, le fond de la pédagogie académique. Mais Poussin qui ne copia guère de tableaux, qui puisa surtout en lui-même ses nobles conceptions, Poussin qui vécut isolé et personnel, gardait plus de respect pour l'effort nécessaire à l'artiste et pour sa liberté d'inspiration. Il n'est donc pas étonnant que ses amis se soient montrés moins tyranniques, et en particulier ce même Félibien qui « fit à Rome, nous dit-il, une amitié très étroite » avec lui, et « apprit dans son entretien à connaître ce qu'il y a de plus beau dans les ouvrages des excellents maîtres [2] ».

C'est surtout dans la préface des *Conférences de l'Académie Royale pour l'année 1667* et dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* qu'il faut chercher sa doctrine. Ce dernier ouvrage en effet tient plus que ne promet le titre. « Je croyais ne m'entretenir avec vous, dit quelque part l'auteur à Pymandre, que des peintres qui ont

1. *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*. Huitième entretien.

2. *Id.* Préface. — André Félibien, sieur des Avaux et de Javercy, naquit à Chartres en 1619 et mourut à Paris en 1695. Il fut secrétaire de l'ambassade du marquis de Fontenay-Mareuil à Rome en 1647, entra dans les bonnes grâces de Fouquet, puis de Colbert, par l'autorité duquel il fut nommé historiographe de l'Académie de Peinture en 1666 et secrétaire de l'Académie d'Architecture en 1671. Il publia de nombreux ouvrages dont beaucoup se rapportent à la peinture. Le plus intéressant est certainement les *Entretiens*, d'autant plus qu'à l'époque où parut la première partie (1666), Félibien garde encore sa personnalité qui semble diminuer à mesure qu'il fréquente avec les artistes de l'Académie.

été en réputation ; cependant vous m'engagez insensiblement à parler des règles de l'art[1]. » De fait, la théorie occupe une place importante dans le livre et se joint assez adroitement à la partie historique et anecdotique.

Cette théorie a l'avantage d'être relativement libérale et de faire la part assez belle à des artistes comme Rubens et même comme Rembrandt[2], pour lesquels la plupart des académiciens se montreront sévères. Il n'y a guère que Velasquez qui soit vraiment maltraité parmi les grands peintres[3]. Cette bienveillance de Félibien tient surtout à ce qu'il a compris que la peinture est un art difficile, qu'elle exige des qualités très diverses, et qu'un homme mérite d'être admiré lorsqu'il réussit dans une seule des parties qui la composent.

Il revient souvent sur cette idée qui lui permet de justifier à la fois ses sentiments pour Michel-Ange chez lequel domine la force du dessin, et son estime pour le Titien ou Rubens qui ont excellé dans la couleur[4]. Grâce à elle, il incline à l'éclectisme, assez rare de son temps, et déclare que si « c'est une ignorance ou une complaisance trop basse de louer toutes sortes de tableaux..., c'est une tyrannie et un trop grand mépris de ne vouloir estimer que ce qui est achevé et parfait... Il faut, ajoute-t-il, chercher les choses belles parmi même ce qui est difforme et faire comme les abeilles qui recueillent le miel sur les plantes amères[5] ». Dans ces

1. *Entretiens*... Quatrième entretien.

2. *Id.* Septième entretien.

3. *Id.* Neuvième entretien.

4. Cf. Troisième entretien : « Quand on pense bien à toutes les parties qui doivent rendre un ouvrage accompli, si d'un côté l'on a une haute estime pour ceux qui sont dans cette perfection, d'un autre il ne faut pas mépriser entièrement les autres qui n'ont pas toutes ces belles parties ; car il est vrai que la peinture embrasse tant de choses à la fois qu'il est difficile qu'un même esprit possède au dernier degré toutes les connaissances nécessaires à cet art. »

5. *Entretiens*... Dixième entretien.

conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner que Félibien ne cherche pas à décourager les peintres de second ordre ; contrairement à l'opinion de Boileau qu'

Il n'est point de degré du médiocre au pire,

il conseille au peintre qui « n'a pas un génie universel » de ne pas « quitter le pinceau... mais plutôt de se fortifier dans ce qui lui est le plus facile[1] ».

Au reste, il donne de son indulgence une raison excellente et qui dénote un tempérament d'observateur : « Comme il n'y a rien dans la nature, explique-t-il, qui n'ait de la beauté, cette beauté est toujours digne d'être regardée lorsque l'art a pris soin de la bien imiter[2]. » C'est pour cela qu'il estime le Caravage, quoique le Caravage se contente de copier la nature[3] ; c'est pour cela que, malgré son respect pour l'allégorie et le tableau d'histoire, il reconnaît et proclame que parmi les peintres « qui ne représentent que des paysages ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables... on ne laisse pas d'en rencontrer qui ont tant d'habileté et de savoir dans les choses dont ils se mêlent que les plus habiles d'entre eux sont souvent beaucoup plus estimés que d'autres qui travaillent à des ouvrages plus relevés[4] ». De telles paroles sont d'un véritable amateur et méritent d'être retenues, au moment où on commence à ne plus guère rechercher que le *grand goût* dans les tableaux.

Le libéralisme relatif de Félibien se retrouve encore dans la part qu'il fait à l'originalité de l'artiste. Tandis que l'Académie, sous l'inspiration de Colbert, termine ses conférences par des « préceptes positifs » à l'usage des étudiants

1. *Id.* Quatrième entretien.
2. *Id.* Neuvième entretien.
3. *Id.* Sixième entretien.
4. *Id.* Dixième entretien. — La même idée se trouve exprimée au début du neuvième entretien.

et s'ingénie à formuler des règles, des recettes esthétiques, l'ami de Poussin indique volontiers les domaines d'où sont exclues ces règles qu'il veut ramener à une seule : la raison. Avant même d'entrer en matière, dès la préface de son livre, il déclare que s'il s'agit de « donner plus de force, plus de majesté et plus de grâce aux figures, tout cela dépend de l'excellence du génie du peintre », que « s'il y a un moyen pour faire davantage paraître les parties d'un tableau, pour leur donner plus de force, plus de beauté et plus de grâce, c'est un moyen qui ne consiste pas en des règles qu'on puisse enseigner, mais qui se découvre par la lumière de la raison, et où quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'art ». Voilà qui est hardi, étant donnée l'époque, étant donné le milieu ; mais l'explication de cette vérité ne manque pas, en outre, d'une certaine profondeur : « De cela, continue Félibien, on ne doit pas s'étonner, puisque dans la Nature il se rencontre mille différentes beautés qui ne sont rares et surprenantes que parce qu'elles sont extraordinaires et bien souvent contre l'ordre naturel. » Correspondance étroite entre la nature et l'art, entre la nature qui ne se plie pas à nos règles et l'art qui doit suivre les anomalies mêmes de la nature, voilà ce que Félibien aperçoit assez nettement, et ce que n'apercevra pas Le Brun : on se plaît à penser que l'influence de Poussin n'a pas été étrangère à l'élaboration d'une telle théorie.

En toute occasion, qu'il traite de la perspective, de l'expression des passions ou du coloris, Félibien tient à peu près le même langage : « Qu'on ne s'imagine pas, écrit-il en faisant allusion à Bosse et à ses ouvrages de perspective, qu'en cet art... toutes les règles en soient aussi certaines comme dans la géométrie où l'on peut toujours travailler avec sûreté, ni qu'un excellent tableau doive être censuré de tout le monde, lorsque dans une petite partie on n'a pas

observé un je ne sais quoi d'optique...[1] » La règle n'a donc pas par soi une éminente vertu créatrice de beauté.

Et qu'on ne dise pas que par désir d'être désagréable à Abraham Bosse, Félibien a exagéré et déformé sa pensée. Car, ayant à parler de la science des proportions et de celle des couleurs, il fait preuve du même scepticisme, ou, si l'on veut, de la même prudence : « Bien que dans l'une et dans l'autre, dit-il, l'on ait pour fin d'arriver à cette beauté parfaite que tous les excellents ouvriers ont toujours recherchée, la science toutefois en est si cachée que jusques à présent elle n'a point encore été découverte, ou du moins l'étude qu'on en fait n'a pas établi des règles pour la mettre en pratique et parvenir avec certitude à représenter cette unique beauté dont on se forme l'idée[2]. »

De tels principes semblent assez opposés à ceux de Le Brun ; mais Félibien n'est pas, tant s'en faut, l'*alter ego* du premier peintre, comme s'efforcera de l'être plus tard Guillet de Saint-Georges. Il ne faut pas oublier qu'en 1669 Le Brun a obtenu de Colbert que l'historiographe de l'Académie fût implicitement blâmé pour n'avoir pas expressément rendu la pensée des auteurs dans son édition des

1. Préface des *Entretiens*... Bosse répliqua très aigrement au mois de décembre 1667 par un *Discours tendant à désabuser ceux qui ont cru que l'auteur d'un traité qui a pour titre Entretiens... avait prétendu m'attaquer dans sa préface*. Ce morceau se trouve dans le *Peintre converti*... Bien que Bosse ait beaucoup écrit, on chercherait vainement dans ses œuvres une doctrine véritable. Cependant, dans quelques rares passages de la *Manière universelle pour pratiquer la perspective*, du *Peintre converti*, et surtout des *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture*, on trouverait les principes essentiels de la doctrine et de la pédagogie académique, l'admiration enthousiaste de Poussin, le culte de l'antique, mais avec quelque libéralisme et une certaine défiance de l'efficacité des règles trop précises. Toutefois une chose l'intéresse par dessus tout : la perspective, et il ne s'occupe guère ou que d'en pénétrer les lois ou que d'en démontrer l'utilité. Félibien riposta indirectement quelques années plus tard et écrivit dans son cinquième entretien : « S'il n'était besoin que de savoir la perspective pour être un grand peintre, il y a une infinité de gens qui égaleraient Raphaël et Michel-Ange ; car la perspective ne consistant qu'à bien tirer des lignes, ils en savent autant que ces grands hommes. »

2. *Entretiens*... Septième entretien.

Conférences de l'Académie pour l'année 1667[1]. Or Félibien, qui depuis lors ne publia plus de compte-rendus des conférences, semble avoir pris plaisir à traiter, dans ses *Entretiens*, toutes les questions de théorie et de pratique qui furent par la suite agitées dans l'Académie, et à remplir ainsi, sans en avoir l'air, les fonctions qui lui avaient été moralement enlevées. Par exemple, prenant prétexte d'un bref éloge qu'il adresse aux dessins faits par Le Brun pour illustrer son discours sur l'*Expression générale et particulière*, il reprend toute la matière et la développe avec moins de dogmatisme, sans peut-être que cette petite divergence d'idée constitue un blâme tacite.

Suivant un plan différent de celui de Le Brun, il commence par déclarer qu'il ne parlera pas « de l'art et de l'industrie dont un excellent peintre se sert pour former des traits et coucher des couleurs qui expriment parfaitement les passions de l'âme : c'est, souligne-t-il, un secret que ceux mêmes qui le possèdent auraient bien de la peine à apprendre aux autres ». Pourquoi ? « Parce que cela dépend de la force et de l'imagination de celui qui peint[2] », non des règles. Et si Félibien indique cependant quelques attitudes et quelques expressions propres à exprimer telle ou telle passion, s'il va même jusqu'à expliquer comment on représente « quelque grand personnage avec les marques d'un homme fort et vaillant », ou « un jeune homme de qualité », ou encore « un stupide », il n'entre pas, à beaucoup près, dans des détails aussi minutieux que Le Brun, il laisse une grande part à l'initiative et à l'imagination de l'artiste, et avoue, contrairement au premier peintre, que « pour les mouvements du corps engendrés par les passions de l'âme, le peintre ne saurait jamais mieux les apprendre qu'en considérant le

1. Voir le procès-verbal de la séance de l'Académie du 10 avril 1669.

2. *Entretiens*... Sixième entretien.

naturel [1] ». Ainsi, que l'on explique ou non ce libéralisme par un certain ressentiment contre Le Brun, il existe, et, comme il s'étend à toutes les parties de la peinture, nous sommes en droit de dire qu'il distingue nettement la théorie de Félibien de celle que mettront en honneur les conférences de l'Académie.

Bien plus, l'auteur des *Entretiens*, malgré son admiration pour Raphaël et Poussin, ne veut pas qu'on les imite : « Il me semble que quand les peintres travaillent à faire un tableau, dit-il, ils ne doivent point songer aux choses qu'ils ont vues,soit de peinture, soit de sculpture. Il faut, ce me semble, laisser agir son génie dans la production et l'ordonnance de ses figures, jusqu'à ce qu'on ait composé tout son sujet. » Ce n'est que « lorsqu'on a arrêté la composition » que « l'on peut revoir ses dessins et, se servant de ses études, corriger ce qu'on a fait sur l'exemple des belles choses qu'on aura remarquées [2] ». Quoique Félibien en effet conseille d'éviter la « furie » qui pousse l'artiste à produire sans réflexion [3], il veut de la verve dans le travail en même temps que « du soin et de la diligence ». Le peintre « doit attendre que son feu soit allumé, s'il faut ainsi dire, pour exprimer ses conceptions, et, lorsqu'il est en belle humeur, se laisser emporter doucement au courant de ses belles imaginations [4] ». L'Académie se montrera plus soucieuse de ne rien laisser au hasard heureux de la verve.

Puisque l'artiste ne doit ni copier, ni imiter directement, où puisera-t-il son inspiration ? Dans son propre génie et dans l'étude de la nature. Sans doute, il faut « après avoir dessiné quelque temps après les dessins des meilleurs

1. *Entretiens*... Quatrième entretien. — Cf. Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, ch. xc.

2. *Id.* Quatrième entretien. — On retrouve nettement ici l'influence de Poussin qui, nous l'avons vu, ne copiait jamais.

3. *Id.* Troisième entretien.

4. *Id.* Quatrième entretien.

maîtres, étudier les statues antiques, les bas-reliefs, » mais il faut considérer surtout « le naturel et s'y attacher plutôt qu'après les tableaux, quelque excellents qu'ils puissent être. » Et Félibien en donne une raison ingénieuse et convaincante : « Si un jeune homme, explique-t-il, a l'ambition de devenir un grand personnage, pourquoi ira-t-il consulter les écoliers plutôt que le maître? Et pourquoi ne s'adressera-t-il pas à la nature même, qui est celle qui a donné les leçons à tous les peintres qui ont jamais été[1] ? » Il va de soi que l'étude de la nature ne suffit pas ; mais, pour faire plus beau que la nature, c'est de la nature qu'il faut partir, quitte à imiter enfin les maîtres, « si on n'a pas assez de lumières pour se conduire soi-même ».

Si l'on cherche le principe de tous ces conseils, de toutes ces théories très sages en comparaison des excès pédagogiques qui vont suivre, on le trouve dans cette idée de Poussin, largement et intelligemment interprétée par Félibien, que « dans les arts, comme dans toutes les sciences, les lumières de la raison sont au-dessus de ce que la main de l'ouvrier peut exécuter[2] » ; d'où il suit que c'est toujours à elles qu'il faut s'en rapporter. La peinture étant un des plus nobles exercices intellectuels, et non une pratique mécanique, comme on disait alors, il convient, pour l'aborder dignement, de mettre le pinceau au service de la pensée, et de sacrifier à la satisfaction de l'esprit un peu de la volupté des yeux, s'il y a opposition entre l'une et l'autre. C'est la vraie théorie de la délectation, telle que Poussin l'a comprise : charmer l'esprit et les yeux, s'il se peut, sinon l'esprit d'abord, ou même l'esprit seulement. Félibien ne laisse aucun doute se produire sur ce point : « Dans la peinture aussi bien que dans les autres sciences, le jugement doit

1. *Entretiens*... Quatrième entretien.
2. *Id.*, Sixième entretien.

avoir la principale conduite de l'ouvrage, qui après cela aura cet avantage que plus on le considèrera, et plus on y trouvera de science et de beauté [1]. » Ainsi donc la beauté — non pas celle qui séduit dès le premier coup d'œil, mais celle qui s'insinue lentement pour s'imposer toujours, celle qui, en définitive, vaut seule qu'on la recherche — est une conséquence presque nécessaire du *jugement*.

C'est en obéissant à la raison et en lui sacrifiant les agréments faciles que Poussin, au sentiment de Félibien, a mérité d'égaler les plus illustres peintres italiens jusque dans la partie du coloris. En vain lui reproche-t-on ses carnations ternes : elles prouvent en faveur de sa science et de sa logique. Capable de « distinguer de quelle manière on doit peindre les corps qui sont en pleine campagne et ceux qui sont renfermés, et la différence qu'il faut mettre entre une figure vue de loin et une autre qui est proche... il a observé la diminution des teintes de même que celles de la forme et de la grandeur », et si, par ce moyen, il n'a pas obtenu les effets heureux des peintres vénitiens, du moins « il a rendu ses compositions charmantes... parce qu'avec l'affaiblissement des couleurs il savait en faire le choix selon l'amitié qu'elles ont entre elles et répandre les jours et les ombres à propos [2] ». Félibien soutiendrait volontiers que si Poussin eût été moins savant coloriste, il eût peint comme

1. *Entretiens*... Troisième entretien. — Félibien revient sur le même sujet dans le quatrième entretien. Le peintre, dit-il, « pour exécuter ses pensées et pratiquer ce qu'il a appris... a deux moyens ou deux instruments principaux qui lui sont propres... : l'un est la vue, l'autre est la raison ou le jugement... Le jugement qui se conduit avec retenue et qui cherche toujours le chemin le plus assuré se sert des moyens les plus certains pour exécuter son ouvrage, tâchant même de profiter des inventions et du travail d'autrui. Les yeux au contraire ne se fient qu'à eux-mêmes, ne croient que les choses qui les touchent et ne veulent représenter les objets que de la sorte qu'ils les voient. Cependant il n'y a rien qui se trompe si aisément que notre vue... C'est pourquoi il faut que le peintre tâche, autant qu'il peut, d'accorder ensemble la vue et la raison, afin qu'il ne fasse rien qui ne soit au gré de toutes deux. »

2. *Entretiens*... Huitième entretien.

Titien ou comme Rubens qui, épris de la seule couleur, n'en ont pas observé les lois lorsqu'elle devait y perdre en éclat ou en harmonie. Le paradoxe est intéressant par l'idée dont il découle, à savoir que la raison s'impose partout et toujours, dussent nos yeux la regretter. Il va de soi que c'est surtout lorsqu'il s'agit de l'ordonnance et de l'expression des passions que la logique est la grande maîtresse du peintre, puisqu'il n'a plus, en général, à choisir entre elle et le plaisir sensuel des yeux.

Cet amour passionné de la raison conduit Félibien à la contemplation de la Raison divine, un peu comme l'amour de la beauté individuelle élève par degrés Platon à concevoir l'Idée du beau, toutes réserves faites sur la distance qui sépare le génie du philosophe grec de la pensée mal digérée et maladroitement exprimée de l'écrivain français. Et ceci encore semble un vague ressouvenir des entretiens du peintre-philosophe : « Si en considérant les beautés et l'art d'un tableau, dit Félibien, nous admirons l'invention et l'esprit de celui dans la pensée duquel il a sans doute été conçu encore plus parfaitement que son pinceau ne l'a pu exécuter, combien admirerons-nous davantage la beauté de cette source où il a puisé ses nobles idées ! Et ainsi toutes ces diverses beautés de la peinture servant comme de divers degrés pour nous élever jusqu'à cette Beauté souveraine, ce que nous verrons d'admirable dans la proportion des parties nous fera considérer combien plus admirable encore est cette proportion et cette harmonie qui se trouve dans toutes les créatures [1]. » Si Félibien était un rhéteur à la façon de Balzac, il ne faudrait pas attacher une trop grande importance à cette poétique exaltation ; mais ce passage est unique dans tout l'ouvrage : il s'en dégage une réelle impression de sincérité et de gravité, et l'homme qui

1. *Entretiens*... Premier entretien.

s'est ainsi exprimé se faisait certainement de l'art de peindre une idée moins étroite que Le Brun et ses amis. C'est ici le souffle de Poussin qui se transmet à la génération suivante ; mais cette génération ne sera pas faite pour une doctrine aussi forte, et elle accommodera à sa mesure les idées du maître respecté et mal compris.

Félibien lui-même trahira plus d'une fois la pensée de Poussin. Car ce serait une erreur de croire qu'il fut hostile à l'esprit académique. On n'aurait pas grand'peine à retrouver chez lui les principaux points du programme de Le Brun : nécessité de corriger la nature et de s'attacher à la composition pour parvenir à la beauté idéale [1], prééminence du dessin sur la couleur [2], importance capitale de l'expression [3], distinction entre la beauté et la grâce à la façon de Franciscus Junius [4], éloge perpétuel de la noblesse dans les

1. Voir en particulier dans le premier entretien la supériorité qu'il attribue à la *composition,* « à cause que l'opération s'en fait dans l'imagination du peintre qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit et le posséder parfaitement avant que d'en venir à l'exécution. Les deux autres parties, ajoute-t-il, qui parleraient du dessin et du coloris ne regardent que la pratique et appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première qui est toute libre et que l'on peut savoir sans être peintre ».

2. Cf. Quatrième entretien : « Il ne faut pas douter que cette partie — le dessin — soit la première et la plus essentielle de la peinture, puisqu'en vain un peintre aurait appris ce qui regarde l'histoire, la fable, les expressions, s'il ne savait les représenter dignement par le moyen du dessin. » Il est superflu de faire remarquer que cette citation contredit celle de la note précédente : la pensée de Félibien a souvent varié, et même assez maladroitement.

3. « Cette partie, dit-il, dans le sixième entretien, est comme l'âme de la peinture. » Tout en protestant discrètement contre les artistes qui, comme Le Brun, ont établi des rapports trop étroits, et par suite arbitraires, « entre les traits des hommes et ceux des animaux, » tout en ne croyant pas que « tous les hommes participent de la nature de quelque animal, » il tombe souvent dans les excès de Le Brun, par exemple lorsqu'il explique comment telle forme du front, du nez, de la bouche décèle telle qualité particulière. Il se préoccupe même de la couleur des cheveux, et affirme « que les blonds témoignent la délicatesse du tempérament ». Malheureusement les « roux ne signifient rien d'avantageux ».

4. Félibien qui a lu, dit-il, tous les ouvrages consacrés à la peinture, reprend à Junius et aux anciens cette distinction : « La grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme... Comme les beautés spirituelles sont plus excellentes que

sujets et de l'agrément dans l'exécution [1], bref tout ce que nous retrouverons dans les théories de Le Brun, tout ce qui donne à la peinture du XVIIe siècle son caractère emphatique et froid, tout ce qui déjà, il faut bien le dire, se préparait chez Poussin et s'est développé chez Félibien, au point que le lecteur superficiel verrait plutôt en lui l'émule de Testelin, l'auteur des *Tables de préceptes*, que l'ami du peintre-philosophe.

Sans étudier dans le détail les ressemblances entre cet auteur et tel ou tel des conférenciers ordinaires de l'Académie, il suffira de montrer l'étroitesse avec laquelle il comprend le métier de peintre à propos de deux ou trois points particuliers. Et si l'on juge que Félibien se met alors en contradiction avec lui-même et renie les propos que nous lui avons entendu tenir tout à l'heure, il ne faudra pas s'étonner outre mesure : Félibien n'est pas un homme à système, il accueille toutes les idées, et se soucie peu de les accorder complètement. Ayant subi tout d'abord l'influence de Poussin, il ne s'apercevra même pas que les théories professées à l'Académie dénaturent la doctrine du maître dont on prétend continuer la tradition, et son erreur sera celle de tous ses contemporains. C'est par une évolution inconsciente de sa pensée que s'expliquent assez naturellement les contradictions entre certaines de ses opinions.

les corporelles, on préfèrera quasi toujours une personne dont la beauté du corps n'est que médiocre, mais qui a de la grâce, à une autre personne qui sera d'une beauté plus grande, mais qui n'aura pas la grâce. » Premier entretien.

1. Dans le septième entretien, Félibien fait l'éloge de Vouet, en remarquant « que ce fut de son temps que la peinture commença à paraître avec un air plus beau et plus noble qu'elle n'avait fait ». A propos de Martin Fréminet, il insiste sur le moelleux de l'exécution : « Encore qu'un peintre possède le dessin qui est la base de tout son art, néanmoins s'il ne sait s'en servir agréablement par des dispositions aisées, par des actions naturelles, par des expressions agréables, et que tout cela soit encore accompagné de couleurs, d'ombres et de lumières bien conduites et bien entendues, il est certain que non seulement les personnes moins connaissantes en cet art ne se plairaient pas à voir de tels ouvrages, mais aussi les savants qui se lassent bientôt de les regarder. » Sixième entretien.

Si l'on veut se rendre compte des sujets qu'il aime et de leur caractère purement littéraire, voici celui qu'il se vante d'avoir indiqué à Loyr[1] : « Darius étant allé visiter le tombeau de Sémiramis y trouva cette inscription : Que celui des rois qui aura besoin d'argent fasse démolir ce tombeau et qu'il y prenne tout ce qu'il voudra. Darius qui crut que c'était là le lieu où étaient cachés les trésors de cette reine le fit démolir ; mais il n'y trouva que des os avec une autre inscription qui portait : Si tu n'eusses pas été un méchant homme et d'une avarice insatiable, tu n'eusses point remué les cendres des morts[2]. » Admirable matière pour un moraliste, mais déplorable sujet pour un peintre qui se voit obligé d'écrire avec des couleurs et des lignes une histoire abstraite, compliquée et, par surcroît, édifiante. Après tout, on peut à la rigueur reconnaître ici l'influence de Poussin, l'auteur du *Testament d'Eudamidas*. Mais cette influence s'exerça pendant la seconde moitié du XVIIe siècle et s'exagéra dans le sens le plus fâcheux. Des sujets de ce genre tentent les artistes presque aussi souvent que les allégories destinées à célébrer les vertus du monarque. Que d'étude pour trouver dans la mythologie, dans l'histoire, dans la poésie, des matières aussi distinguées ! Et comme on comprend la mélancolie de Félibien en songeant au peu de goût des peintres pour la lecture[3] !

Au reste une des idées qui lui sont aussi chères qu'à l'Académie, c'est qu' « il y a dans la peinture une fin... noble et relevée qui est celle d'instruire et qui est commune aux sciences et aux arts dont Dieu n'a donné la connaissance aux hommes que pour en tirer de l'utilité et en bien user[4] ».

1. L'artiste commença le tableau d'après les données de son ami, mais, paraît-il, ne l'acheva pas.

2. *Entretiens*... Dixième entretien.

3. *Id.* Cinquième entretien.

4. *Id.* Dixième entretien. — Félibien dit également dans le quatrième

Dès lors il faut avoir grand soin de se faire facilement entendre dans les excellents *tableaux emblématiques*, dont l'inconvénient provient précisément « de ce qu'il faut deviner ce qu'ils représentent ». C'est pour cette cause, selon lui, que bien des personnes leur préfèrent — peut-être à tort — les sujets tirés « de la fable ou de l'histoire ». Mais alors autre danger : on est exposé, si l'on ne consulte pas attentivement les bons auteurs, à se tromper sur les détails du costume ou même sur la couleur des cheveux : « Car la faute ne serait pas petite de peindre Apollon et l'Aurore avec des cheveux noirs, puisqu'ils sont toujours décrits par les poètes avec une chevelure blonde... Si on les représentait d'une autre façon, ceux qui sont savants dans la fable et dans l'histoire ne les connaîtraient pas[1]. » Donc, le spectateur s'instruira en regardant des tableaux ; mais il faudra que le peintre soit un bon professeur, et par conséquent commence par s'instruire lui-même et exprime clairement ce qu'il aura appris.

« Cependant, remarque Félibien, il y a des sujets traités mystiquement dont l'on ne doit pas faire peu d'état, principalement quand le peintre a été assez ingénieux pour y cacher les secrets de la philosophie. » Là, il n'y a guère à consulter les auteurs et l'imagination du peintre se donnera carrière. Qu'on n'objecte pas d'ailleurs que de tels sujets doivent déconcerter l'artiste autant que l'amateur : « Il semble, affirme Félibien, que cette manière de représenter les choses est particulièrement propre à la peinture et qu'elle a cela de commun avec la poésie qui, sous le voile de ses belles fictions, couvre une savante moralité[2]. » Doit-on

entretien : « J'avoue que la plus grande satisfaction qu'on puisse recevoir en considérant un tableau, c'est qu'en même temps que les yeux voient avec joie le beau mélange des couleurs et l'artifice du pinceau, l'esprit apprenne quelque chose de nouveau dans l'invention du sujet et dans la fidèle représentation de l'action que le peintre a prétendu faire voir. »

1. *Entretiens...* Troisième entretien.

2. *Ibid.*

après cela s'étonner que Le Brun s'ingénie à découvrir la signification mystique des attitudes et des couleurs dans le tableau du *Ravissement de Saint Paul*, à propos duquel il hasardera une si étrange conférence? Nous assistons au plein triomphe de l'allégorie, préparé à la fois par Simon Vouet et par Poussin, et l'allégorie s'applique à tout, aux exploits de Louis XIV comme aux vertus bourgeoises ou à la théologie la plus compliquée.

Enfin c'est dans Félibien que nous trouvons établie avec l'autorité d'un dogme la hiérarchie des genres, hiérarchie qui se perpétuera dans tout le cours du XIX[e] siècle et qui compte encore aujourd'hui des partisans nombreux. Il est vrai qu'en développant sa théorie l'auteur parle autant au nom de l'Académie qu'au sien propre, puisqu'il l'expose dans la préface des *Conférences pour l'année 1667*. Après avoir déclaré, pour humilier la Maîtrise, que « la représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique », il pose ce principe qu' « à mesure que les artistes s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'anoblissent par un travail plus illustre ». Et sans tarder il passe à l'application précise : « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. »

La valeur de l'œuvre participe donc de la dignité du sujet ; on ne peut faire des chefs-d'œuvre avec des magots : Téniers, par le choix même de ses modèles, se condamne à

une infériorité certaine. A peine au XVII[e] et au XVIII[e] siècles parle-t-on des frères Le Nain, et chaque fois avec une nuance de dédain pour les scènes vulgaires qu'ils ont aimées[1]. Félibien a vraiment été l'interprète de son temps et aussi celui du siècle suivant. Mais, de même qu'il existe une hiérarchie des sujets par rapport à la nature de ces sujets, il en existe également une par rapport à l'importance de la scène représentée, lorsque la personne humaine y apparaît. « Quoique ce ne soit pas peu de chose, continue-t-il, de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes : et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir du voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés. »

Avec de telles conceptions nous arrivons à la pure doctrine académique. Poussin y aurait-il répugné, s'il s'était tenu au courant de ce qui se passait en France dans le monde des arts? Ne trouve-t-on pas chez lui comme les prémices de ces théories? Et les peintres du temps de Louis XIV, si mal qu'ils l'aient compris, n'avaient-ils pas

1. Lépicié leur accorde à peine quelques mots dans les biographies manuscrites qu'il a laissées de beaucoup de peintres du XVII[e] siècle (n° 40 du catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts. Caylus (n° 2 du même catalogue) se contente de copier Lépicié et de répéter après lui : « L'honneur qu'ils ont eu d'être de l'Académie dans sa naissance renferme tout ce qu'on en peut dire, car ils sont peu connus d'ailleurs... Ils étaient de Laon et faisaient des portraits ; ils peignaient aussi des paysages ; mais leur goût particulier les portait à faire des sujets communs tels que des cabarets et des tabagies, sujets auxquels ils réussissaient. » Caylus, ami de Watteau, était cependant un libéral, comme nous le verrons par la suite.

réellement le droit de se réclamer de lui? On ne saurait contester du moins que leurs idées dérivent des siennes et qu'il y a une certaine analogie, non seulement dans les œuvres, mais dans les doctrines du commencement et de la seconde moitié du siècle. Mais enfin Poussin n'a pas dit ce qu'ont dit les Académiciens, et lorsqu'on lit ses lettres on sent quelque chose de plus élevé, de plus large, de plus sérieux que dans les minuties de ses successeurs, de même qu'on sent dans sa peinture plus de profondeur, plus d'intelligence de la beauté, plus de sincérité d'inspiration.

Quant à Félibien, il relie très naturellement l'époque de Louis XIII à celle de Louis XIV et la théorie de Poussin à celle de Le Brun. Il les fond l'une dans l'autre sans se soucier et même sans s'apercevoir des oppositions, de sorte qu'il donne l'impression d'un médiocre penseur, — celle aussi d'un médiocre écrivain [1]. Mais il est intéressant à étudier, précisément parce qu'il représente l'évolution spontanée qui, en dépit des contradictions certaines, conduisit de la liberté au formalisme l'art et la doctrine. Une logique supérieure à toute discussion théorique amenait les artistes à s'inspirer de Poussin qu'ils sentaient puissant ; mais ils s'inspiraient de Poussin pour ainsi dire en le calquant, parce qu'ils manquaient de génie, tandis que Poussin s'inspirait de l'antique et de l'École romaine par l'étude et la méditation ; ainsi ils crurent faire un peu ce qu'avait fait leur illustre modèle, tandis qu'au contraire ils reproduisirent sans originalité de simples procédés et ne virent pas que Poussin s'élevait à la noble conception antique par l'effort de son tempérament. Félibien, comme les autres, fut la dupe

1. Il faut naturellement se garder d'attribuer à Félibien les œuvres dont il n'est pas l'auteur. Le sixième volume de l'édition des *Entretiens* parue à Trévoux en 1725, contient, à côté d'œuvres d'un de ses fils, l'*Idée du peintre parfait* de Roger de Piles et quelques autres pages du même auteur sans que rien puisse faire supposer la supercherie. Le *Dictionnaire des anonymes* de Barbier indique même l'*Idée du peintre parfait* comme une œuvre de Félibien.

de cette illusion, et c'est pourquoi sa doctrine paraît souvent inconsistante.

Trouve-t-on, parmi les hommes de la même génération, beaucoup d'admirateurs de Poussin qui soient, eux aussi, devenus naturellement, spontanément, ceux de Le Brun ? Peut-on citer des partisans de l'antique étudié sur les documents authentiques, qui se soient montrés sensibles à l'imitation un peu factice de la sculpture grecque, telle que nous la rencontrons dans la plupart des artistes de l'Académie ? Sans doute les documents sont rares sur ce point, et on en est réduit aux conjectures. Du moins voit-on que Bourdon et Monier[1], qui avaient, à des époques différentes, mesuré les statues antiques avec Poussin, partagèrent les idées de Le Brun et furent favorablement écoutés à l'Académie. D'autre part, Fréart de Chantelou, dans sa vieillesse, défendit énergiquement Le Brun contre les dédains de la Cour, alors qu'on lui préférait Mignard plus en faveur auprès de Louvois. Un mémoire anonyme, mais qui mérite confiance, rapporte que le roi ayant acheté en 1686 à Le Brun un tableau représentant *Moïse et les filles de Jéthro*, « plusieurs curieux s'attroupaient auprès de M. de Chantelou et le pressaient d'en dire son avis, sur

1. Cf. Watelet, *Dictionnaire des arts*, t. I, p. 419. « Pour être mieux fondé dans son sentiment (sur une méthode pour former les jeunes artistes) il (Bourdon) en avait conféré avec l'illustre Poussin et il se trouvait muni de l'approbation de ce grand homme. C'était son oracle et pouvait-il en consulter un qui fût plus sûr ? Il eut encore recours à lui, lorsque non content des mesures des plus belles antiques qu'il avait prises lui-même, étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui allait dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues... Ce fut avec les propres instruments, et presque sous les yeux et la direction du *bonhomme* que l'opération se fit. » Le discours rapporté par Watelet est celui que Mariette lut, le mercredi 10 mai 1752, jour où le marquis de Vandières, nommé directeur général des bâtiments après la mort de Lenormant de Tournehem, prit séance à l'Académie (voir le procès-verbal de la séance). Quant à Pierre Monier, il tira des conférences qu'il prononça à l'Académie son *Histoire des arts qui ont rapport au dessin* où l'on ne retrouve rien qui fasse songer à Poussin. L'ouvrage est d'ailleurs favorable — relativement — aux prédécesseurs de Raphaël.

quoi il répondit : « M. Le Brun a surpassé les plus habiles peintres de l'Europe ; mais en celui-là et celui du *Christ élevé en croix*, il s'est surpassé lui-même[1]. »

Il semble donc bien que, même pour les amis de Poussin, pour ceux qui connaissaient le mieux ses idées et son œuvre, Le Brun et les Académiciens aient été les dignes successeurs du maître et les fidèles dépositaires de sa doctrine. L'Académie n'apparaissait pas à leurs yeux comme une innovation artistique, mais presque comme une école d'application, si on laisse de côté ce qui en elle a le plus frappé et le plus intéressé, c'est-à-dire son rôle de libératrice des artistes désormais indépendants de la vile jurande. Entre les théoriciens italiens de la fin du XVIe siècle, Poussin et l'Académie Royale, la transition s'opère sans difficulté, avec le minimum de contradictions qui se rencontrent dans toute évolution de ce genre et qui tiennent aux différences de tempérament des individus.

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, t. I, p. 62.

CHAPITRE III

L'ENSEIGNEMENT ET L'ESTHÉTIQUE A L'ACADÉMIE CHARLES LE BRUN ET LES CONFÉRENCES

Le représentant le plus autorisé de la doctrine académique fut certainement le peintre Charles Le Brun qui, pendant vingt ans, peut être considéré comme le fondé de pouvoirs de Colbert, et comme le chef réel de l'Académie Royale. Il détient toutes les commandes officielles, et exerce ainsi une véritable dictature sur la plupart des artistes [1] ; à l'Académie, il rencontre de temps à autre quelque opposition dans les mesures administratives et les nominations aux charges d'officiers [2] ; mais il reste, selon l'expression de Guillet de Saint-Georges, « modé-

1. Il est vrai que le crédit de Le Brun fut à peu près nul sous Louvois, bien que Louis XIV soit resté fidèle à son premier peintre. Les *Comptes des Bâtiments du Roi*, publiés par M. Guiffrey, démontrent que dès 1684 Mignard empiétait sur les fonctions du premier peintre, puisqu'il recevait une gratification importante « en considération du soin qu'il a pris de conduire les sculpteurs qui ont travaillé pour le service de Sa Majesté ». Cette gratification se retrouve les années suivantes, et d'autre part, la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts conserve une lettre de Le Brun (n° 446 du catalogue) dans laquelle l'artiste se plaint en ces termes : « On vient presque dans les Gobelins et même en ma présence distribuer et corriger des ouvrages dont on ne me laisse plus aucune direction et on me fait retomber au rang ordinaire des ouvriers dont je dois prendre la conduite. » Cette lettre est du mois de juin 1686.

2. Les manuscrits de Hulst, qui éclairent singulièrement les obscurités et les réticences des procès-verbaux, ne laissent aucun doute sur ce point, particulièrement en ce qui concerne l'élection d'Antoine Coypel comme adjoint à professeur (n° 16 du catalogue de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts).

rateur et arbitre des savantes disputes[1] » qui, dans les les conférences, s'élèvent à propos de l'esthétique ou de la technique entre les peintres et les sculpteurs les plus renommés. C'est donc dans les diverses œuvres écrites que nous conservons de lui[2], dans les discours et les discussions rapportés par Félibien et par Testelin[3], dans le mémoire historique de Guillet de Saint-Georges[4], et dans la *Vie de Charles Le Brun* de Nivelon encore inédite[5], qu'il faut chercher les principales idées en honneur à l'Académie vers 1670 et les préceptes pédagogiques appliqués dans son école. Toutefois, il n'est pas seul à prendre la parole dans la compagnie, et les discours de ses confrères ne feront que préciser et corroborer ses théories.

Ce qu'il ne faut jamais perdre de vue lorsqu'on s'occupe de Le Brun et de l'Académie, c'est que le but poursuivi par l'un et par l'autre consiste moins encore dans la direction des artistes chargés de travailler pour le roi que dans la formation des élèves. L'Académie sans doute est une réunion d'hommes qui excellent dans la peinture, la sculpture ou la gravure, mais elle ne prend son essentielle et complète signification que dans son effort pour préparer les artistes de l'avenir. Si l'on organise des conférences mensuelles où l'on étudie les questions de métier et les principaux caractères de la beauté, c'est en vue de l'avancement des élèves, et Colbert, ne pensant qu'à ce seul résultat des discours et des discussions académiques, exigera que l'on

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, t. I, p. 245. Nous verrons cependant que Le Brun trouva quelquefois des contradicteurs, du moins avant d'avoir rendu sa sentence.

2. Pour la nomenclature des conférences et discours de Le Brun, voir A. Fontaine, *Quid Carolus Le Brun de arte sua senserit, praefatio.*

3. Félibien... *Conférences... pour l'année 1667*. — Testelin, *Tables de préceptes.*

4. *Mémoires inédits...*, t. I, p. 3 et suivantes.

5. Bibliothèque Nationale, Manuscrits, fonds français, 12987.

Portrait de Le Brun.

Peint par LARGILLIÈRE,
pour sa réception à l'Académie.
et gravé par Gérard Édelinck.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]


CAROLVS LE BRVN EQVES REGIS PICTORVM PRINCEPS
SVBLIMIOR
TRAHIT INDE COLORES
Au siecle de Louis l'heureux sort te fit naistre,
Il luy falloit vn Peintre, Il te falloit vn maistre
Qui fournist a ton Art plus d'vn noble dessein.
Par toy nous triomphons d'Athenes et de Rome.
Il n'est que toy Le Brun pour peindre vn si grand homme
Comme Il n'est que Loüis, pour occuper ta main.
Offerebat Humillimus seruus Gerardus Edelinck
G. Edelinck Sculpsit
et ex. cum priuil. Regis

enregistre [1] les décisions prises à la suite de chaque conférence, et que ces décisions deviennent autant de *préceptes positifs* pour la jeunesse. Enseigner, voilà le grand point. Donc, ce qu'il importe d'abord, c'est de savoir quels furent les principes de la pédagogie recommandés par Le Brun.

Avant tout il faut imiter les belles antiques. Le conseil revient à chaque page sous les formes les plus catégoriques. D'ailleurs Le Brun et ses confrères sont, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, d'accord avec les artistes et les théoriciens italiens. Il suffit de rappeler les observations que le Bernin présenta à l'Académie Royale, lorsqu'il s'y rendit en grand appareil, le 5 septembre 1665 : « Son sentiment était que l'on eût dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens, afin de leur former d'abord l'idée sur le beau, ce qui leur sert après toute leur vie. » Et le Bernin ajoutait que « c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand air qui ne se trouve point dans le naturel [2] ». On peut dire que l'Académie elle-même se montra en général moins systématique que le

1. Colbert tenait beaucoup à l'enregistrement qui, à ses yeux, donnait force de loi aux conclusions adoptées. De même, à l'Académie française, où l'on travaillait trop peu à son gré, il « fit donner, rapporte Perrault, un registre couvert de maroquin où le secrétaire écrivait toutes les délibérations de la Compagnie. » (*Mémoires*, p. 137). Colbert n'a jamais compris les Académies comme de simples réunions d'hommes illustres : il voulait qu'on y travaillât de façon utile au public. A l'Académie Française il s'aperçoit qu'on arrive tard et qu'on s'en va tôt. Il fait décider que les séances dureront de trois à cinq heures et fait « donner une pendule à l'Académie avec ordre au sieur Thuret, horloger, de la conduire et de l'entretenir ». (Perrault, *Mémoires*, passage cité). A l'Académie de Peinture il s'aperçoit que l'on a renoncé à l'exercice des conférences ; le 31 août 1669, comme le prouvent les procès-verbaux, il fait réprimander vivement les artistes à ce sujet par Du Metz et Perrault.

2. *Journal du Cavalier Bernin*, par Chantelou, publié par Lalanne, p. 134.

Bernin et fit une part plus large à l'étude d'après la nature. C'est elle d'ailleurs qui avait la première réalisé l'innovation de placer les étudiants devant le modèle vivant.

Le Brun, il est vrai, expliquait de quelle façon prudente il fallait se servir de ce modèle, et rappelait que si lui-même commençait d'ordinaire par le dessiner « dans son pur naturel, chargeant les parties qui lui avaient paru chargées... il les réduisait ensuite à la véritable proportion qu'elles devaient avoir et corrigeait, par le secours de l'art, ce que la nature et le vrai lui avaient montré d'imparfait dans le modèle [1] ». La méthode qui consiste, on le voit, à *corriger* la nature par l'art sera appliquée rigoureusement pendant le XVII[e] siècle. Félibien, qui rapporte à Pymandre les leçons données à l'intérieur de l'Académie [2], nous dit bien qu'« il faut étudier les statues antiques, les bas-reliefs et le naturel » ; mais l'étude du naturel doit être subordonnée au respect perpétuel des maîtres ; il faut « que l'on consulte Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain et les plus grands peintres pour apprendre d'eux comment l'on doit dessiner le naturel et se servir de l'antique, de quelle sorte ils ont su corriger les défauts de la nature même et donner de la beauté et de la grâce aux parties qui en ont besoin ».

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que Le Brun prévoyait aussi un travail inverse consistant à dessiner d'abord les antiques le plus exactement possible, puis à y « ajouter ou retrancher quelque chose pour les réduire au véritable naturel et les ramener du merveilleux au vraisemblable. Ainsi, remarque Guillet, les habiles ouvriers se servent

1. A. Fontaine, *Conférences inédites*..., p. 116.

2. Dans le quatrième entretien, Pymandre dit à Félibien : « Comme tous ceux qui aiment la peinture ne peuvent pas se trouver dans cette célèbre Académie pour y recevoir des leçons, vous me diriez bien, si vous vouliez, votre sentiment sur la manière dont l'on doit se gouverner pour instruire quelqu'un ou pour s'instruire soi-même. » Félibien répond en exposant les principes de la pédagogie académique.

quelquefois de la Nature pour corriger l'Art, et quelquefois de l'Art pour corriger la Nature [1] ». Malheureusement, on ne voit pas très nettement comment une telle transformation de l'antique conduit au naturel, et il semble que les disciples de Le Brun aient plus souvent suivi le premier conseil que le second.

Au reste, si nous voulons connaître dans le détail la pédagogie académique, telle qu'elle fut approuvée par la Compagnie, nous la trouverons exposée, pour ce qui concerne l'imitation de l'antique, dans la conférence de Bourdon que nous a conservée Mariette et que Watelet a reproduite dans son *Dictionnaire des Arts*. Bourdon qui craignait les écarts et les audaces d'une jeunesse « toujours prête à s'échapper et à prendre des licences », voulait l'astreindre à un système « de mesures et de proportions qui, différentes dans chaque figure ainsi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettraient celui qui en serait pleinement instruit et qui y aurait recours en état de pouvoir exprimer avec la plus scrupuleuse exactitude ce qu'il aurait sous les yeux, et ne lui permettraient pas de s'éloigner en rien des formes données [2] ». Malgré l'obscurité de la phrase, il s'agit bien certainement d'un *canon* dans lequel se trouve emprisonné le jeune artiste, sans que celui-ci cependant renonce à imiter la nature. Il ne faut pas s'y tromper : Bourdon, qui sur ces matières « avait conféré avec l'illustre Poussin et se trouvait muni de l'approbation de ce grand homme [3] », ne songeait qu'à ramener la nature à l'antique. Comme Le Brun tout à l'heure, il voulait « qu'après avoir dessiné une figure d'après nature et y avoir mis tout ce qu'il savait faire, le même étudiant fît un autre trait de cette figure sur un papier à part... et cherchât dans ce nouveau trait à donner

1. A. Fontaine, *Conférences inédites...*, p. 116.
2. Watelet, *Dictionnaire des Arts*, t. I, p. 416.
3. *Ibid.*

à sa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule Commode par exemple ou bien de telle autre statue dont il se sentirait plus particulièrement affecté et qui serait le plus fraîchement inspirée dans sa mémoire ». Etrange méthode d'enseignement qui, détruisant le naturel, la simplicité, la sincérité, ne s'explique que par ce goût de la rhétorique et de l'emphase dont Gillot et Watteau seront les premiers à débarrasser en partie l'École française.

Au fond, l'Académie, malgré son attention à faire travailler les étudiants d'après le modèle, était surtout frappée de la nécessité d'interpréter le modèle selon l'idéal de la beauté antique. Le Brun, examinant devant ses élèves le tableau de la *Manne*, de Poussin, insiste longuement sur « la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques et qu'il a parfaitement accommodée à son sujet ». Il montre « que la figure de ce vieillard qui est là debout a la même proportion que celle de Laocoon... que c'est sur cette même proportion qu'il a formé le corps de cet homme malade... Quant à la femme qui donne la mammelle à sa mère, il fit voir qu'elle tient de la figure de Niobé... Le vieillard qui est couché derrière ces femmes tire sa ressemblance de la statue de Sénèque qui est à Rome dans la vigne de Borghèse... Quant au jeune homme qui lui parle, il tient beaucoup de la proportion du Latin qui est au Belvédère [1] ». Et ainsi de suite. Quelle conclusion devaient tirer les élèves de toutes ces remarques ? Celle-ci : qu'il faut imiter l'antique, le démarquer, le plagier au besoin, mais en tous cas le rappeler par tous les moyens possibles [2].

1. Félibien, *Conférences...* Sixième conférence.

2. Testelin, dans le discours sur les *Proportions*, rapporte que l'Académie « en examina de deux sortes : l'une pour les figures nobles et héroïques ; l'autre pour les hommes rustiques et paysans, » et que « l'on choisit pour la première sorte la figure antique d'Apollon..., pour la seconde, la figure antique du jeune Faune ». C'est-à-dire que tous les héros devaient rappeler l'impression que cause la vue de l'Apollon, tous les *hommes rustiques et paysans* celle que cause la vue du Faune.

Le programme de l'enseignement académique du dessin, se résume donc à ceci : copie des belles antiques ou de Raphaël pour le débutant, étude du naturel en le ramenant aux proportions de l'antique pour l'élève plus avancé, enfin interprétation directe de la nature selon les règles de la beauté antique telles que Raphaël les a appliquées.

Quant au coloris, sans doute « un tableau ne saurait être accompli en toutes ses parties que la couleur n'y soit employée doctement et avec économie », mais « de manière que le dessin soit toujours le pôle et la boussole qui nous règle... afin de ne pas nous laisser submerger dans l'océan de la couleur, où beaucoup de gens se noient en voulant s'y sauver [1] ». Ainsi répond Le Brun à Blanchard qui avait défendu contre les deux Champaigne la cause du coloris. Il va de soi que la part qui lui fut faite dans l'enseignement se trouva restreinte à celle qui était due au simple plaisir des yeux, de beaucoup inférieur à celui de l'esprit; et surtout personne ne semble avoir eu, à proprement parler, le sentiment vrai de la couleur. On colorie plus qu'on ne peint, au moins dans les tableaux d'histoire où on procède par la juxtaposition de teintes arbitraires, fondues avec soin, et presque toujours banales. Dès lors quelles leçons intéressantes pouvaient donner de tels maîtres, qui ne s'étonnaient pas d'entendre dire à Le Brun, chargé de clore le débat entre les Champaigne et Blanchard : « Les broyeurs seraient en même rang que les peintres, si le dessin n'en faisait la différence; car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux comment il les faut étendre [2]. » Une phrase aussi caractéristique suffit à juger l'enseignement académique, du moins en ce qui concerne le coloris.

Mais où cet enseignement se montre le plus tyrannique

1. A. Fontaine, *Conférences inédites...*, p. 39.
2. *Id.*, p. 37.

et semble avoir eu la pire influence, c'est dans ce qu'on appelait alors *l'expression*. Poussin avait attaché un prix particulier à faire connaître par les gestes, l'attitude, les jeux de physionomie, quels sentiments agitaient ses personnages. Ce besoin tout français de clarté dans l'exposition du sujet ne contribue pas peu à le différencier des maîtres italiens. L'expression fut donc particulièrement étudiée à l'Académie, à la fois parce qu'elle était une tradition de l'art de Poussin et parce qu'elle correspondait à un penchant de l'esprit national.

Dès 1671 [1], Le Brun avait entretenu ses confrères et leurs élèves de la « physionomie, » et même il leur avait, dans la séance du 28 mars, « représenté toutes les diverses démonstrations qu'il en avait dessinées, soit de têtes des animaux, soit de celles des hommes ». Toutefois, rien n'ayant subsisté de son travail, on ne peut affirmer qu'il ait alors traité expressément le sujet de l'expression des passions. Mais en 1678 nous le voyons promettre « de repasser sur quelques conférences qu'il avait faites par le passé, y ajoutant des démonstrations nécessaires pour les rendre encore plus utiles [2] ». Ces conférences donnèrent naissance au petit traité de l'*Expression des passions* plusieurs fois réimprimé.

Le Brun y indiquait avec la plus extraordinaire précision comment devaient se dessiner les traits du visage pour exprimer la haine, la joie, la crainte, ou même une nuance particulière de ces divers sentiments. Du moment où l'on possédait son petit livre et les figures qui l'illustraient, il

1. Cf. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 28 mars 1671.

2. *Id.*, séance du 25 janvier 1678. — Il est probable que ces conférences sur l'*Expression des passions*, reprises en 1678, datent de la fin de 1674 ou du commencement de 1675, malgré le silence des procès-verbaux assez peu détaillés pendant cette période ; car, comme le prouve l'édition de 1680 des *Sentiments recueillis en tables de préceptes* de Testelin, c'est le 6 juin 1675 que le secrétaire lut à l'Académie sa « table des préceptes de la peinture sur l'expression », et il semble certain que cette table fut établie d'après les observations et les préceptes formulés par Le Brun dans les conférences.

devenait inutile de consulter la nature : il suffisait de se reporter au manuel dont Louis XIV, au dire de Nivelon, fut tellement enthousiasmé qu'il déclara que l'artiste, « après de si belles preuves de son savoir, était au-dessus et le plus grand de tous les hommes[1] ».

On trouvait d'abord dans ce petit ouvrage une division abstraite des passions en *simples* et *composées*, les simples « logeant dans l'appétit concupiscible », les composées « dans l'appétit irascible. » Ceci était d'ailleurs emprunté au médecin Marin Cureau de la Chambre[2]. Mais Le Brun ne reproduisait pas exactement la liste des passions indiquées par cet auteur, et, passant, aux définitions donnait, sans y rien changer, le texte que l'on trouve dans le *Traité des passions* de Descartes. Le moindre inconvénient de l'adaptation était de transporter dans un ouvrage concernant le dessin des explications physiologiques assez inattendues. C'est ainsi que Le Brun proposait aux artistes l'observation suivante sur les effets de l'*amour simple :* « L'amour, quand il est seul, c'est-à-dire quand il n'est point accompagné d'aucune forte joie ni désir ou tristesse, le battement du pouls est égal et beaucoup plus grand et plus fort que de coutume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, et la digestion des viandes se fait doucement dans l'estomac, en sorte que cette passion est utile pour la santé. »

Si ridicules que fussent des remarques de ce genre dans un traité à l'usage des élèves de l'Académie, du moins n'étaient-elles pas dangereuses. Celles que Le Brun apportera pour préciser les modifications du visage sous le coup de telle ou telle émotion, sous l'influence de tel ou tel sen-

1. *Vie de Charles Le Brun*, p. 221. — Malgré l'admiration réelle du roi pour son premier peintre, le mot paraît suspect.

2. Marin Cureau de la Chambre, *L'art de connaître les hommes et le caractère des passions*, liv. I, ch. III.

timent, contiendront autant de préceptes positifs qu'appliqueront les élèves dociles sans grand profit pour l'art. Veut-on savoir comment se représente l'admiration? On se reportera d'abord au modèle dessiné par Le Brun, et en regard on lira — pour s'y conformer — les remarques suivantes : « Le visage reçoit fort peu de changement en toutes ses parties, et, s'il y en a, il n'est que dans l'élévation du sourcil; mais il aura les deux côtés égaux, et l'œil sera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, et la prunelle également entre les deux paupières et sans mouvement, attachée sur l'objet qui aura causé l'admiration. La bouche sera aussi entr'ouverte, mais elle paraîtra sans aucune altération, non plus que tout le reste des autres parties du visage. » Il est à craindre que dans les tableaux du temps beaucoup de têtes aient été dessinées d'après ce modèle. Sans doute il n'est pas probable que Le Brun ait gâté de beaux génies, parce que les beaux génies triomphent toujours de la pédagogie qu'ils ont subie, même lorsqu'elle était exécrable; mais, chez les peintres de second ordre, qui auraient pu produire des œuvres intéressantes en restant fidèles à la nature, il faut déplorer son influence.

Non content de formuler ses préceptes pour les *airs de têtes*, il les étend à l'*action* de tout le corps, c'est-à-dire aux gestes et aux attitudes. Distinguant soigneusement l'admiration, l'estime, la vénération, la foi, il explique les mouvements provoqués par chacune de ces impressions : « Si l'admiration, dit-il, n'apporte pas grand changement dans le visage, elle ne produit guère d'agitation dans les autres parties du corps, et ce premier mouvement peut se représenter par une personne droite ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre et en même situation. Mais dans l'estime, le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les bras ployés et joignant le corps, les mains

ouvertes et s'approchant l'une contre l'autre, et les genoux ployés. Dans la vénération, le corps sera encore plus courbé que dans l'estime, les bras et les mains seront presque joints, les genoux iront en terre et toutes les parties du corps marqueront un profond respect. Mais en l'action qui marque la foi, le corps peut être tout à fait incliné, les bras ployés et joignant le corps, les mains croisées l'une contre l'autre, et toute l'action doit marquer une profonde humilité. »

Dira-t-on que Le Brun donne ici des conseils aux élèves embarrassés plutôt que des ordres formels ? En tous cas, il décourage la principale qualité du peintre qui consiste à observer le naturel pour le rendre comme il le voit. L'Académie, d'ailleurs, tout en admirant ce traité, corrigea légèrement et sans en avoir l'air ce qu'il avait d'excessif; car Testelin nous apprend qu'après avoir longtemps discuté, « l'on remarqua pour la fin qu'il n'est pas possible de prescrire précisément toutes les marques des différentes passions à cause de la diversité de la forme et du tempérament, qu'un visage plein ne forme pas les mêmes plis que celui qui sera maigre et desséché ; un gros œil élevé a des marques bien différentes de celui qui est petit et enfoncé ; le bilieux a les mouvements tout autres que le phlegmatique et le sanguin ; semblablement le stupide agit tout au contraire de celui qui est bien sensé ; qu'ainsi le peintre doit avoir égard à toutes ces différences pour conformer les expressions des passions aux caractères des figures, à la perspective et aux contours[1] ». Une telle conclusion eût dû ruiner tout le discours de Le Brun ; mais tant s'en faut que son livre eut au contraire plusieurs éditions et guida probablement beaucoup de médiocres artistes.

Telles sont les principales questions que résolut la pédago-

1. Testelin, *Sentiments*... Discours sur l'Expression.

gie académique, et tel est surtout l'esprit dont elle s'inspira. Si l'on veut connaître dans le détail la série des préceptes minutieux auxquels on s'arrêta dans les conférences en ce qui concerne le trait, l'expression, les proportions, le clair-obscur, l'ordonnance et la couleur, qu'on se reporte aux curieux tableaux synoptiques que publia Testelin en 1680 et qu'il lut chaque année à Colbert, lorsque celui-ci venait présider la distribution des prix et se rendre compte des travaux exécutés dans les assemblées de conférences. On verra que tout est prévu, solutionné, tranché. On a mis en *tables de préceptes* les sentiments de l'Académie [1]. Cette seule idée, le seul titre de l'ouvrage de Testelin en disent long sur la manière étroite et dogmatique dont on comprenait l'enseignement des beaux-arts sous la direction de Le Brun et la haute autorité de Colbert.

Si, en dehors de la pédagogie, nous cherchons de façon plus générale quelle a été l'esthétique de l'Académie, nous voyons que les principes en sont empruntés à Poussin, mais que la profondeur de vues du grand artiste a disparu : au lieu d'une noble raison réglant, comme chez lui, toutes les parties de la peinture, un certain nombre de dogmes particuliers ont cristallisé après s'être détachés de l'harmonieux système auquel ils appartenaient, et coexistent désormais sans se pénétrer.

Ce que les gens de goût exigent avant tout de l'artiste, c'est la noblesse dans le choix du sujet et dans la façon de le traiter. Mais pour Poussin la noblesse consistait dans une pensée grave, logique, allant au fond des choses; avec Le

1. L'ouvrage de Testelin, dans la première édition de 1680, ne comprend pas autre chose que des *tables de préceptes*, résumant les enseignements donnés sur les différentes parties de la peinture. L'édition de 1696 donne avec chaque table le discours lu en présence de Colbert ; remarquons toutefois que ces discours n'ont été imprimés qu'après la mort de Testelin et qu'ils ne correspondent peut-être pas entièrement à ceux qu'entendit le ministre.

Brun, elle se contente souvent de l'emphase. Il suffit, lorsque l'on représente un personnage, d'éviter « les contours petits et chétifs, à moins d'y être obligé par la nécessité des sujets et la variété des contrastes ». La grande affaire est de distinguer la nature des contours, les uns « grossiers, ondoyants et incertains », parce qu'ils s'appliquent à des êtres « vulgaires et champêtres », les autres au contraire « nobles et certains », comme il convient « en des sujets sérieux où la nature doit être représentée belle et agréable ». Il y a encore cette « troisième sorte de contours que l'on a nommés grands, forts, résolus et arrêtés qui sont ceux auxquels on ne trouve rien de douteux », et enfin cette « manière de contours artistes excédant le naturel, que l'on nomme puissants, austères et terribles[1] ». Ainsi l'on remplace par des classifications arbitraires, obscures et froides, les fameux *modes* grâce auxquels Poussin résumait l'impression générale du sujet et faisait comprendre la nécessité d'établir une harmonie parfaite entre l'ensemble et l'un quelconque des détails. La recette empirique se substitue au travail personnel de l'esprit.

Pour atteindre à la noblesse, Le Brun, nous l'avons déjà vu, « corrige la nature par l'art ». Cherche-t-il du moins à produire une émotion puissante qui se suffise à elle-même, sans se borner à ce charme sensuel, un peu banal, que dédaignait le maître? Non, il admire le Guide et les Carrache pour la grâce qu'ils ont su réaliser ; et Félibien, interprète de l'Académie, déclare que « la beauté des pensées dans la disposition de toutes choses consiste à représenter un sujet d'une manière agréable et élégante, et à donner à toutes les figures une expression agréable qui ne soit ni trop faible, ni trop forte, à trouver des caractères convenables à chaque personne et qui ne gâtent point celle qui est dans la princi-

1. Testelin, *Sentiments*... Discours sur les proportions.

pale du tableau[1] ». Cet idéal mièvre ne rappelle guère celui du *Ravissement de saint Paul.* Même quand Le Brun distingue « deux sortes de dessin, l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique », lorsqu'il montre que le premier « dépend purement de l'imagination, s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit[2] », on s'aperçoit vite que ce dessin intellectuel ne répond pas à une pensée forte ne cherchant qu'à se traduire pleinement, mais à une invention tantôt ingénieuse, tantôt emphatique, toujours soucieuse de plaire. C'est la beauté mise à la portée de tous.

Puisque le peintre doit à la fois charmer l'esprit et séduire les yeux, par quel moyen réalisera-t-il ce second but? Surtout par l'étude et la pratique du coloris : d'où la nécessité de tenir grand compte « de l'amitié et de l'union des couleurs », de les *noyer* savamment pour obtenir la fraîcheur et l'éclat. La couleur n'a d'autre mérite que de répandre plus d'agrément dans le tableau ; mais cet agrément n'est pas négligeable, et ainsi la couleur regagne par le plaisir sensuel qu'elle peut causer l'importance que lui faisait perdre le peu de satisfaction qu'en recevait la raison.

On ne saurait trop insister sur la tendance de Le Brun et celle de ses contemporains à rechercher l'élégance dans les occasions mêmes où elle s'impose le moins. C'est ainsi que Bourdon félicite Poussin, à tort où à raison, de l'avoir introduite dans le tableau qui représente *Jésus rendant la vue aux aveugles :* « Ces aveugles, dit l'artiste, que d'autres peintres auraient cru devoir rendre difformes et contrefaits pour mieux faire paraître leur misère et leur mendicité, n'ont rien de laid ni de fâcheux à voir, et cependant ils ne laissent pas d'avoir des marques assez évidentes de leur pauvreté ; et

1. Félibien, *Conférences... pour l'année 1667*, préface.
2. A. Fontaine, *Conférences inédites...*, p. 35.

c'est en quoi ce grand peintre a été merveilleux d'avoir toujours si bien disposé ses figures et fait un si beau choix de tout ce qui entre dans la composition de ses ouvrages que l'on n'y voit rien qui ne soit d'une beauté singulière et dans des aspects très agréables [1]. » L'agrément dont il s'agit à l'Académie, c'est donc simplement l'art de ne pas provoquer chez le spectateur de sentiments pénibles.

Il y a loin de là à la vraie, solide et haute délectation de Poussin dans laquelle la pensée jouit d'entrer en communion avec une pensée plus profonde ou plus vaste, s'exprimant avec plus de force ou de persuasion. Ce que l'on réclame dans l'entourage de Le Brun, c'est un plaisir assez facile, analogue à celui que peuvent prendre les âmes simples à la contemplation d'œuvres aimables, conventionnelles et peu troublantes.

Quant à la raison, telle que l'entend Le Brun, elle ressemble plutôt à ce que nous appelons le bon sens, la convenance entre les parties, la régularité de la composition, l'unité du sujet. C'est cette vertu nécessaire et modeste qui fait que rien ne nous choque dans l'ordonnance, et que l'impression se dégage nettement de l'ensemble des détails. Le Brun l'apprécie fort : qu'il étudie le *Saint Michel* de Raphaël ou la *Manne* de Poussin, il la signale avec soin à l'attention de ses auditeurs. Il se plaît à rappeler que Poussin « étudiant toujours avec soin la nature du sujet qu'il traitait en faisait régner le caractère dans toutes les parties de son ouvrage, et se conformant à la proportion harmonique que les musiciens observent dans leur composition, voulait que dans ses tableaux toutes choses gardassent les accords réciproques et conspirassent à une même fin [2] ».

C'est au nom de cette convenance un peu vulgaire qu'il

1. Félibien, *Conférences*... Septième conférence.
2. A. Fontaine, *Conférences inédites*..., p. 117.

défend Poussin contre le reproche d'avoir supprimé, dans le tableau représentant *Eliézer et Rébecca*, les chameaux dont parle la Bible ; car ce peintre, dit-il, « cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paraître agréablement l'action principale qu'il y traitait, en avait rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties », de même, ajoute-t-il, « qu'un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d'Alexandre contre Porus, avait retranché de sa narration que Porus était alors monté sur un éléphant, de peur que faisant mention d'une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n'effarouchât l'oreille de ses auditeurs et que la matière principale ne fût troublée par ce petit détail qui est contraire à nos manières de combattre [1] ».

On voit où menait directement cette façon de comprendre la raison : à la monotonie et aussi à l'affectation. Le Brun, dans la discussion à laquelle nous venons de faire allusion, désapprouva le Carrache d'avoir représenté l'âne et le bœuf dans une *Nativité :* car, disait-il, « les règles sur la composition ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent ou du moins dominent sur les plus nobles, quand même les uns et les autres seraient également nécessaires à l'explication du sujet [2] ». Et ainsi, Le Brun, tout amoureux qu'il soit de l'extrême clarté, la subordonne à l'harmonie et à la convenance ; mais il subordonne l'harmonie et la convenance elles-mêmes au *grand goût* si froid, si peu natu-

1. *Mémoires inédits sur la vie...*, t. I, p. 253-254. Le même passage de Guillet de Saint-Georges nous fait connaître les principaux détails de la discussion fameuse relative aux chameaux.

2. *Mémoires inédits...* passage cité. — A propos de la même discussion, Testelin note, dans son discours sur l'*Expression générale et particulière*, que le bœuf et l'âne près de l'enfant Jésus « sont des choses indécentes et profanes, ces animaux portant un caractère de brutalité, au lieu qu'un sujet aussi divin ne *doit* être accompagné que de figures et d'actions qui répondent à la sublimité et à la sainteté des mystères ».

rel, si dépouillé de verve et de fantaisie. L'Académie, pour clore le débat qui s'était élevé à cette occasion entre Le Brun et Champaigne, déclara, avec Colbert, que « le peintre se doit attacher aux caractères qui conviennent à l'idée du sujet, et négliger les circonstances qui n'y sont pas absolument nécessaires[1] ». Elle sous-entendait que l'idée du sujet devait être noble et grave, ou tout au moins agréable.

Toutefois nous ne traduirions pas encore le sentiment avec lequel on se représentait les conditions de la beauté, si nous passions sous silence l'analogie que tout le monde se plaît à établir entre la poésie et la peinture. Jamais le contresens fameux *Ut pictura poesis* n'a été plus répété. Les artistes, atteints de la manie littéraire, se préoccupent sans cesse d'exprimer les mêmes idées que les écrivains. Félibien, dans le *Songe de Philomathe*, imagine une contestation entre la poésie et la peinture, et les met enfin d'accord en les engageant à célébrer, chacune par leurs moyens, la gloire du roi. Bourdon, dans une conférence sur la lumière, s'essaie à un éloge poétique de l'aube : « Si je voulais faire parler la poésie, elle vous dirait que cette première heure a favorisé plus d'une fois les desseins des amants. Ce fut à son lever que l'Aurore enleva Céphale et le ravit à Procris. Le soleil ne paraissait pas encore lorsque Pâris arracha Hélène d'entre les bras de Ménélas[2]. » La mythologie et la Bible n'ont pas de secrets pour des hommes comme Le Brun et Philippe de Champaigne, et toutes les intentions que le récit marque chez les personnages, ils s'efforcent de les rendre au moyen de l'expression. Aussi ne reculent-ils pas devant les sujets abstraits, dont Poussin avait donné l'exemple.

Et cependant les peintres savent bien qu'il leur est difficile de lutter avec les historiens. Le Brun l'expliqua longue-

1. Conférence publiée au tome I du *Dictionnaire des Arts* de Watelet, p. 398 et suivantes.

2. Testelin, *Discours sur l'Expression générale et particulière*.

ment à ses confrères dans la discussion qui suivit le discours sur la *Manne* de Poussin; il leur montra que l'écrivain « représente successivement telle action qu'il lui plaît », tandis que « le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit peindre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose ». Est-ce à dire que les peintres doivent renoncer à faire concurrence aux littérateurs ? Non, car ils ont d'autres ressources, et par les attitudes différentes des personnages peuvent exprimer les différents sentiments correspondant aux différents moments de l'action. C'est ainsi que dans le tableau de Poussin, certains personnages ayant déjà été nourris de la manne semblent moins faibles, d'autres se précipitent sur elle pendant qu'elle tombe, d'autres enfin n'ont pas la force de la ramasser ; et donc Poussin ayant « représenté des personnes dont les unes sont dans la misère pendant que les autres reçoivent du soulagement... a montré qu'il était un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre[1] ». Il ne serait peut-être pas impossible de présenter quelques objections au raisonnement de Le Brun ; il suffit en ce moment de montrer sa volonté bien arrêtée de rivaliser au moyen de l'expression avec les effets ordinaires de la poésie ou de l'histoire.

Il était d'ailleurs cultivé et considérait l'étude de la littérature comme nécessaire à la pratique de son art. Son biographe nous le montre, dès l'enfance, « s'appliquant à la lecture et à la recherche des choses curieuses... au-dessus de sa jeunesse », puis continuant sans cesse d'acquérir de nouvelles connaissances[2]. Nous avons vu qu'il estimait

1. Félibien, *Conférences*... Sixième conférence.

2. Nivelon, *Vie de Charles Le Brun*, p. 8.

Descartes, tout au moins comme auteur du *Traité des passions*. Peut-être ses études sur la physionomie l'avaient-elles amené à lire l'*Histoire naturelle* d'Aristote et le *De humana physiognomia* du Napolitain Porta. Mais, ce qu'il faut souligner, c'est que dans les remarques présentées par Le Brun à ses confrères sur les rapports existant entre la physionomie des bêtes et celle des hommes, la littérature tient autant de place que la préoccupation du dessin. On dirait parfois un avant-propos un peu naïf à l'usage des personnes inexpérimentées qui se risquent à lire des apologues : « Le lion, écrit Le Brun, est robuste et nerveux : aussi il est fort ; le léopard est souple et délicat : aussi il est trompeur ; l'ours est sauvage, farouche et terrible : il est aussi cruel ; de sorte que les formes extérieures marquant le naturel de chaque animal, les physionomistes disent que s'il arrive qu'un homme ait quelque partie du corps semblable à celle d'une bête, il faut de cette partie tirer des conjectures de ses inclinations, ce que l'on appelle physionomie [1]. »

Partant de là, Le Brun ne s'arrête plus, et avec une imagination d'écrivain plus encore que d'artiste, spécifie que chez l'homme, telle forme du nez, de la bouche, du menton ou des sourcils correspond à telle ou telle humeur, à tel ou tel caractère observés communément chez certains animaux présentant un aspect analogue. Il va de soi que cette étrange théorie, fort admirée de Nivelon, tombe souvent dans le ridicule et que les dessins sur lesquels elle s'appuie sont des moins convaincants [2]. Mais la manie de représenter à tout prix le côté moral des personnages, à l'imitation

1. Le traité de la physionomie nous a été conservé partiellement dans le Discours sur l'*Expression* de Testelin et dans l'édition de 1698 de l'*Expression des passions* de Le Brun.

2. Le Brun veut que le *signe de la valeur* soit placé sur le nez, parce que les aigles sont courageux et forts ; les nez aquilins, rappelant le bec d'aigle, indiquent donc des hommes vaillants ; et les peintres doivent représenter les héros avec le nez aquilin. Beaucoup d'observations valent celle-là.

des littérateurs, apparaît en plein dans ce curieuxet malheureux essai de physiognomie.

Elle se montre mieux encore lorsque Le Brun s'élève jusqu'à la théologie et au symbolisme mystique. Nous savons, par le témoignage de Félibien, celui de Testelin, celui aussi de Guillet de Saint-Georges, que dans les conférences on attaquait ou on défendait tel détail d'un tableau par des citations copieuses et des interprétations savantes des livres saints ; la casuistique n'effrayait pas les peintres[1]. Mais Le Brun va plus loin : voulant montrer la *partie spirituelle* de la peinture, celle qui « donne un grand éclat à tout l'ouvrage et le rend parfait », il prouve, d'après l'examen minutieux du *Ravissement de saint Paul* de Poussin, que les artistes « ont une théologie muette et que par leurs figures ils font connaître les mystères les plus sacrés de notre religion ». Le tableau de Poussin, si on l'en croit, renferme tout un résumé de la doctrine de la grâce, puisque « les trois anges qui élèvent saint Paul figurent trois différents états de la grâce, » le premier représentant « l'effet de cette grâce que les théologiens appellent prévenante et efficace », le second « l'éclat de cette grâce concomitante ou aidante qui n'est pas si éclatante que la première », le troisième « l'état parfait et

1. Dans la contestation célèbre entre Le Brun et Philippe de Champaigne à propos des chameaux omis par Poussin dans le tableau représentant *Eliézer et Rébecca*, Le Brun prouve par l'exégèse que le peintre est d'accord avec la lettre comme avec l'esprit de l'écriture ;« car, dit-il, la Genèse marque expressément que Rébecca ayant donné à boire au serviteur d'Abraham, courut au puits une seconde fois et y puisa de l'eau pour ses chameaux, ce qui marque la distance qu'il y avait entre les chameaux et le puits. » *Mémoires inédits...*, passage cité.

De même, à propos d'un *Martyre de saint Etienne* que Le Brun avait fait pour un *may* (présent de la corporation des orfèvres offert au mois de mai) à Notre-Dame, nous lisons dans le *Mercure* de novembre 1686 : « Contre la coutume de tous ceux qui ont traité ce sujet, M. Le Brun a représenté saint Etienne avec des cheveux longs et une aube blanche sans dalmatique, en quoi il a fait voir combien il était instruit des coutumes, étant certain que dans ce premier temps du christianisme les diacres ne se servaient point de ces habillements qu'ils ont pris depuis, et qu'ils portaient les cheveux longs à cause du vœu de Nazaréen que les diacres faisaient, et surtout ceux qui étaient Juifs. »

constant de cette grâce abondante et triomphante qui accompagne les élus en cette vie ».

Chaque geste, si insignifiant qu'il paraisse, a un sens mystique : « La jambe du saint qui descend en bas exprime le penchant que ce saint avait au péché, comme il le dit lui-même en plusieurs endroits... La main de l'ange qui soutient la jambe de ce saint représente le secours qu'il recevait de la grâce lorsqu'il était près de tomber, comme il l'exprima par ces paroles : Ma grâce te suffit ; car la vertu se perfectionne dans la faiblesse. » Quant au troisième ange, « M. le Poussin a voulu figurer par le mouvement des parties d'en haut du visage la douceur et la tranquillité dont jouissent ceux qui sont dans l'état parfait de la grâce, et par les parties d'en bas le mépris et l'aversion qu'ils ont pour les choses du monde. »

Les couleurs, elles aussi, prennent une signification profonde et inattendue. Si l'ange qui figure « l'état de la grâce concomitante » est vêtu *d'un bleu brun*, c'est « parce que cette couleur représente celle de l'air lorsqu'il est agité et brouillé » ; au contraire, le premier ange, qui symbolise la grâce efficace, porte une robe jaune, parce qu' « il faut considérer que comme cette couleur représente celle de l'or et de la lumière, l'on peut dire aussi que par ce vêtement le peintre a représenté la lumière et la pureté de la grâce dont ce saint fut rempli au moment de sa conversion ». Et encore, la robe verte de saint Paul marque son espérance « de s'élever à Dieu par ses œuvres », comme son manteau « représente bien par sa couleur rouge l'ardente charité dont il était embrasé, lorsqu'il disait ces paroles pleines d'amour pour ses frères : je souhaite moi-même d'être anathème pour mes frères[1] ».

Comment l'Académie accueillit-elle ces considérations ?

1. A. Fontaine, *Conférences inédites...*, p. 77 et suivantes.

Nivelon a pris soin de nous le dire : « Cette conférence émut différemment les esprits, la plus grande partie reconnaissant qu'il était impossible de concevoir de plus hautes idées sur ce sujet, et regardèrent (*sic*) ce tableau de plus près et avec estime. D'autres eurent des sentiments opposés, soutenant des opinions fondées sur ce qui leur put venir en pensée. Mais ces contestations spirituelles prirent fin presque en naissant. » Sans doute quelques personnes trouvèrent que Le Brun était allé un peu loin ; elles demandèrent « si M. le Poussin pouvait avoir eu ces véritables pensées si justes à l'application dans l'ordonnance de ce sujet ». Le Brun tira de l'objection une victoire aisée ; car il « leur fit voir en peu de mots que le jugement et le savoir de M. le Poussin avait toujours été tel de ne rien faire entrer dans ses ouvrages sans en approfondir les raisons, et qu'il n'avait rien exposé qu'après une mûre et longue délibération d'étude et de recherche, et que c'était une partie qui le rendait si recommandable [1] ».

On voit maintenant où visait l'esthétique académique à laquelle Le Brun donnait le ton : à un mélange d'emphase, d'abstraction, de convenance dans le *tout ensemble*, d'agrément factice dans les diverses parties et d'intentions littéraires dignes de la plus ambitieuse poésie, tout cela s'accordant tant bien que mal aux dépens de la sincérité et de la libre vie de l'œuvre d'art, tout cela entravant la spontanéité et le génie du peintre. On ne peut nier qu'il y ait décadence de Poussin à Le Brun ; si le premier était le peintre-philosophe — titre déjà assez inquiétant — le second n'est plus que le peintre-rhétoricien, ou, si l'on veut, rhétoriqueur. Malheureusement ses contemporains sont engagés dans la même voie que lui : d'après les œuvres de ceux mêmes qui furent les adversaires de l'Académie, comme Simon

1. Nivelon, *Vie de Charles Le Brun*, p. 224.

Vouet, ou comme le rival irréconciliable de Le Brun, Pierre Mignard, on peut juger que l'idéal ne différait guère d'un artiste à l'autre, et que la même conception de la beauté s'imposa à l'immense majorité des peintres et des sculpteurs pendant les premières années qui suivirent la fondation et le triomphe de la nouvelle Académie.

Ce triomphe sans doute ne fut pas éternel, ou du moins l'esthétique académique évolua rapidement, comme nous le verrons bientôt, vers le libéralisme et l'éclectisme ; mais les théories en honneur à Paris s'imposèrent de bonne heure à la province. Nous avons indiqué qu'à Montpellier les travaux les plus importants avaient été confiés à l'académicien Sébastien Bourdon et que Samuel Boissière et ses confrères s'étaient jugés lésés par ce choix.

A Bordeaux, paraît en 1669 la *Lettre du sieur Le Blond de Latour à un de ses amis touchant la peinture*, où se retrouve la saine doctrine. L'auteur marque dans la préface son respect pour Félibien qui avait publié trois ans auparavant ses premiers *Entretiens ;* et, de fait, par l'allure *poussinesque* qu'il se donne dans les parties visant à la philosophie, il se rapproche certainement plus de Félibien et du grand artiste que les conférenciers de l'Académie. L'art lui semble avant tout « une imitation admirable des idées de Dieu dans la production des créatures [1] », et il déclare que « la fin générale de la peinture est de glorifier et d'exalter Dieu par la représentation naïve et la plus pompeuse de la beauté de ses créatures [2] ». Malheureusement il y a déjà loin de cette rhétorique au sérieux de Félibien et surtout à la profondeur de Poussin.

On rencontre pêle-mêle dans ce livre des conseils techniques assez pauvres, par exemple sur la façon de préparer

1. *Lettre...*, p. 4.
2. *Id.*, p. 10.

les couleurs [1], et des considérations plus générales, lesquelles toutefois se réduisent à ceci : « se figurer premièrement le dessin et l'image de ce qu'on prétend faire et produire au jour », s'instruire dans la perspective, la géométrie, l'architecture, la mathématique et surtout la science des proportions ; puis lorsque l'on commence à bien dessiner et à copier passablement, « se hasarder à faire quelque chose de son invention, se servant néanmoins de l'idée générale de ce qu'on aura déjà copié, faisant choix sur le naturel et imitant ce qu'il y a de plus beau [2] ». Il sera interdit par dessus tout à l'élève de copier servilement le modèle, de le portraiturer, parce que « souvent sur un beau corps se rencontre une tête disproportionnée [3] », et on lui recommandera expressément « le style et la belle manière de l'Académie [4] ». Le débutant veut-il devenir un artiste de premier ordre ? Qu'il étudie surtout la composition, par laquelle seule il pourra réussir dans le genre de l'histoire « qui est la plus noble et la plus importante partie de la peinture, pour ne pas dire le tout [5] » ; et qu'il lise les auteurs [6] pour trouver de nobles sujets, pour les traiter sans commettre d'erreurs, pour rivaliser avec l'histoire et l'éloquence, « qui sont deux choses qui peuvent mieux entrer en parallèle avec les avantages de la peinture que les autres arts et les autres connaissances [7] ».

Ne retrouvons-nous pas là toute la théorie et toute la pédagogie académiques, avec peut-être plus de verbiage et de puérilité que dans les conférences, Le Blond de Latour était un esprit médiocre ? Pader et Boissière avaient bien

1. *Lettre*..., p. 64 et suivantes.
2. *Id.*, p. 25.
3. *Id.*, p. 28.
4. *Id.*, p. 30.
5. *Id.*, p. 32.
6. *Id.*, p. 35.
7. *Id.*, p. 10.

formulé des remarques analogues; mais entre les indications de ces artistes et le traité plus complet et plus didactique de l'écrivain bordelais, il y a la différence qui sépare d'une doctrine arrêtée quelques tendances mal coordonnées.

D'ailleurs, Le Blond de Latour a une telle admiration pour l'Académie qu'il tient à louer expressément « les ouvrages des Le Brun, des Bourdon, des Boulogne, des Mignard, des Champaigne, des Loyr, des Rousseau, des La Fosse, des Lefebvre, des Ferdinand, des Nanteuil et des Chauveau », qui tous, sauf Nanteuil, font partie de la Compagnie [1]. Il renchérit même sur la minutie avec laquelle les académiciens dirigent parfois leurs élèves, et entre dans des détails assez imprévus. S'occupant du costume, il reconnaît que « les habillements des saints et saintes sont à la discrétion du peintre », mais il ajoute cette restriction : « si ce n'est que l'histoire lui ôte cette liberté »; et lorsqu'il s'agit des personnages de la Bible ou du Nouveau Testament, il établit la couleur convenable à chaque pièce du vêtement : « L'habit de dessous pour Jésus-Christ se fait d'ordinaire de couleur de rose..., le manteau de couleur bleue... L'habit de la Vierge se fait d'une étoffe blanche pour la robe et d'une étoffe bleue pour le manteau. » Et Le Blond de Latour poursuit patiemment ses recherches sur cette question, passant en revue le costume de saint Pierre, celui de saint Jean, celui de saint Paul, et constatant enfin que « pour les petits enfants, on les habille communément de blanc [2] ».

1. *Lettre...*, p. 42. — Le Mignard auquel fait allusion Le Blond de Latour est sans doute Nicolas Mignard d'Avignon, recteur de l'Académie, mort en 1668. Quant à Nanteuil, il n'était pas de l'Académie, mais en 1659, le roi, par un édit rendu sur sa demande, avait soustrait à l'autorité de la jurande les graveurs d'art; le 15 juin de la même année, il l'avait nommé graveur de son cabinet.

2. *Lettre...*, p. 64 et suivantes. — Une Académie de peintres fut établie à Bordeaux en 1690 sur le modèle de celle de Paris avec Le Blond de Latour pour premier professeur.

L'ouvrage anonyme de Jacques Restout sur la *Réforme de la Peinture* dénote les mêmes préoccupations [1]. Admirateur passionné de Poussin et de l'École romaine, cet artiste-écrivain emprunte à Chambray, et par conséquent à Franciscus Junius, sa division de la peinture en cinq parties. Son procédé le plus original consiste à faire prononcer par la Peinture elle-même un certain nombre de décisions catégoriques sur les devoirs des artistes. Tous les peintres sont tenus d'aller en Italie et d'abhorrer la pratique des suppôts de la maîtrise ; des « inquisiteurs » examineront dorénavant les ouvrages de peinture et rendront des jugements sans appel ; bien plus, ces inquisiteurs visiteront « palais, églises, maisons et autres lieux tant publics que particuliers où il y aura des tableaux... et *feront* conserver tous les bons et brûler tous les méchants [2] ».

Jacques Restout était pourtant homme d'esprit et se moquait volontiers de ceux qui affectaient un ton tranchant dans les jugements d'art. Il suppose un *pédant de village* qui exalte à tort et à travers Durer, Vinci, Lomazzo, Jean Cousin : « A quoi s'amuse-t-on, riposte un sage interlocuteur qui interprète sans doute la pensée de l'auteur, de se casser la tête à ces extravagances ? C'est se perdre à plaisir et jouer à devenir fol. Albert Durer eût bien mieux fait de ne point écrire et de laisser étouffer dans sa patrie la mémoire de ses rêveries , car tous ses ouvrages, à en parler sainement, ne servent qu'à brouiller l'esprit et rendre confuse une chose qui n'a pas besoin de préceptes ; assurément qu'il radotait; car il est aisé de voir, avec ses nombres, ses proportions et ses minutes, son variant, son corrompeur et les autres rhapsodies où l'on ne connaît rien, combien il s'est éloigné

1. La *Réforme de la peinture* a paru à Caen en 1681. M. de Chennevières dans le tome III de ses *Peintres provinciaux*, auquel nous empruntons les textes cités ici, a publié ce livre presque intégralement.

2. Chennevières, *Peintres provinciaux*, t. III, p. 253.

de la vérité. Léonard de Vinci est embrouillé, et d'ailleurs il ne dit rien que tout autre ne pût aussi bien remarquer et écrire que lui. Paul Lomasse n'est qu'un discoureur ennuyeux; Jean Cousin est obscur, et tous sont inutiles. » La conclusion de ce discours est que « l'œil et la main doivent être la règle et les juges de la peinture [1] ».

Or malgré cette jolie tirade contre les traités de proportions et leur auteurs, Jacques Restout marche, nous venons de le voir, sur les traces de Fréart de Chambray, traducteur de Léonard, et porte contre les mauvais peintres — contre ceux qui ne plaisent pas aux inquisiteurs — des peines terribles. Il se déclare l'ennemi de la jurande et recommande la lecture des conférences de l'Académie.

La meilleure explication d'une telle contradiction, c'est que tout raisonnement aboutissait alors à une décision dogmatique ; la tournure générale des esprits, dont la pédagogie académique donne une idée assez exacte, le voulait ainsi. On pouvait discuter sur les moyens de réaliser la beauté, mais non sur la conception esthétique proprement dite, et cette conception, c'était celle de Le Brun et de ses confrères.

A Bourges, en 1687, un certain Catherinot s'inspire, sous une forme très différente, d'idées analogues [2]. Brouillon, bavard, tantôt vif, tantôt vulgaire, toujours pénible à lire, cet auteur s'exprime volontiers par aphorismes et ne ménage guère les transitions. Quant au principe de ses observations justes ou puériles, il faut le chercher dans le respect des *belles antiques* et le culte de l'Italie. Établissant plusieurs classes de peintres, il range « dans la première,

1. Chennevières, *Peintres provinciaux*, t. III, p. 89.

2. Le *Traité de la Peinture*, de Nicolas Catherinot, avocat, a été achevé d'imprimer ou d'écrire le 13 octobre 1687. Le texte en a été publié de nouveau au tome X de la *Revue Universelle des Arts*, p. 178.

Raphaël d'Urbin, Michel-Ange, Rubens, Le Brun, Poussin[1] ». Et si le nom de Rubens nous met en défiance contre l'orthodoxie de Catherinot, ne le supposons pas pour cela de ce parti des coloristes qui marquera les débuts de la réaction contre l'idéal de Le Brun ; car lorsqu'il parle des bergers grecs qui, selon lui, inventèrent la peinture, il déclare « qu'ils n'étaient pas peintres, mais coloristes, mais barbouilleurs, mais charbonistes[2] ». Son admiration va tout droit à Raphaël : « Les anges de la peinture, dit-il, sont Michel et Raphaël. Mais on tient que Raphaël est l'archange[3]. » Quant à Le Brun, c'est le plus grand de tous les peintres français : « Il faut un Apelle pour un Alexandre, un Le Brun pour Louis le Grand, un Titien pour Charles-Quint[4] ! »

On devine dès lors quelle est son esthétique ; on en jugera mieux encore par les questions qu'il se pose et les réponses qu'il y apporte : « Questions : s'il faut toujours imiter la nature ou l'antique. Il faut les imiter quand elles sont belles, mais non pas autrement. Lequel vaut le mieux d'un portrait bien peint ou d'un bien ressemblant. Je préfère le second au premier[5]. » Donc la beauté avant tout, sauf dans le genre inférieur du portrait asservi à la simple nature : on n'eût pas tenu un autre langage à Paris.

Catherinot, malgré son estime pour Rubens qui, ne l'oublions pas, était lui-même un admirateur de l'antique et un partisan du beau dessin, Catherinot partage les idées de Le Brun sur les mérites comparés du dessin et de la couleur : « Le dessin, dit-il, est l'âme de la peinture ; les cou-

1. *Traité de la Peinture*, p. 3.

2. *Id.*, p. 2.

3. *Id.*, p. 6. Une erreur d'impression donne aux pages 4, 5 et 6 de l'édition originale les n°s 2, 3 et 4.

4. *Id.*, p. 6.

5. *Id.*, p. 4. Ailleurs Catherinot dira : « Dans les portraits, on doit le faire (l'homme) tel qu'il est ; mais hors cela, on ne le doit faire que d'après la belle nature et la belle antique, » et ailleurs encore : « Peignez le naturel, mais le beau naturel. »

leurs en sont le corps; mais les couleurs se trouvent plus aisément que le dessin, comme disait le traitant. Car les couleurs se trouvent dans les boutiques des marchands, et le dessin ne se trouve que dans la tête des excellents peintres[1]. » Le raisonnement n'est pas des plus concluants; mais il rappelle le mot de Le Brun sur les *broyeurs de couleurs*, et révèle suffisamment la tournure d'esprit de ces hommes qui n'estimaient guère que « la partie spirituelle de la peinture ».

Il va de soi que la comparaison entre la poésie et les beaux-arts se retrouve dans ce petit ouvrage comme dans tous ceux du même genre, et que l'auteur « doute si la poésie est plus utile que la peinture[2] ». Toutefois il conseille formellement l'étude des bons auteurs et indique aux artistes une liste d'ouvrages qui effraierait plus d'un érudit. A noter aussi que Catherinot semble approuver l'animosité de Le Brun contre Bosse; car il dénonce l'abus dangereux de la perspective dont le peintre *ne doit pas être esclave*[3]. En somme, c'est un piètre écrivain et un médiocre théoricien que cet auteur d'occasion; mais la lecture de son traité est instructive, puisqu'elle démontre la facilité avec laquelle la doctrine académique s'était répandue en province et s'accommodait à la vulgarité et à la prétention des esprits les plus saugrenus.

Dupuy du Grez, avocat au Parlement de Toulouse, accepte, lui aussi, toute l'esthétique et toute la pédagogie des académiciens de Paris; mais Dupuy du Grez, qui ne manque ni de finesse, ni de logique, l'emporte de beaucoup sur Catherinot. Son *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique* semble, au premier

1. *Traité de la Peinture*, p. 10.
2. *Id.*, p. 4.
3. *Id.*, p. 13.

abord, assez libéral, ou pour mieux dire assez rebelle aux disciplines antérieures : paru en 1699, ce livre se ressent des discussions très vives qui éclatèrent entre les partisans de Rubens et ceux de Poussin, entre les amis de Le Brun et Roger de Piles. C'est ainsi que Dupuy du Grez, après avoir lu tout ce qu'on a écrit au XVII[e] siècle sur les beaux-arts, discute l'autorité de Lomazzo[1], n'accepte pas les divisions que Juniús établit dans la peinture[2], s'insurge même contre la définition donnée de cet art par Poussin et rapportée par Félibien : il a au reste la plus vive admiration pour Poussin[3] et ne dédaigne pas de faire, sans le dire, quelques emprunts à Félibien. Vitruve lui-même est houspillé. Mais tout cela n'aboutit qu'à renforcer, dans le sens académique, les idées professées par ces divers auteurs.

Comme Félibien, Dupuy du Grez établit une hiérarchie des genres, d'après laquelle « ceux qui travaillent d'histoire tiennent le premier rang, les portraitistes suivent après, les paysagistes et ceux qui font des fleurs et des fruits sont les derniers de tous[4] ». Il donne du dessin une définition conforme à la tradition commune, et le fait consister dans « la proportion des traits et la convenance entre eux pour représenter les choses visibles comme elles sont ou comme elles peuvent être dans leur plus grande perfection[5] ». Est-il besoin de dire que l'artiste digne de ce beau titre représentera toujours les choses visibles non comme elles sont, mais comme elles peuvent être dans leur plus grande perfection, pour ne pas tomber dans le genre du portrait qui est « plutôt une exacte imitation qu'une véritable composition[6]. »

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 3.
2. *Ibid.*, p. 5.
3. *Ibid.*, p. 72, 287, 328, etc.
4. *Ibid.*, p. 46.
5. *Ibid.*, p. 87.
6. *Ibid.*, p. 318.

Titre et Dédicace de la première édition des
Sentiments des plus habiles peintres du temps.
par Henry Testelin.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

SENTIMENS
DES PLVS HABILES PEINTRES DV TEMPS,
SVR LA PRATIQVE DE LA PEINTVRE
RECVEILLIS ET MIS EN TABLES DE PRECEPTES

par HENRY TESTELIN Peintre du Roy, Professeur & Secretaire en l'Academie Royale de Peinture & de Sculpture



A PARIS Chez l'Auteur en l'Hôtel de la Manufacture Royale des Gobelins;
ET
En ladite Academie Royale rue de Richelieu.

M. DC. LXXX.

Avec privilege du Roy





A MONSIEUR LE BRUN
ESCUYER, PREMIER PEINTRE DU ROY, CHANCELIER, ET PRINCIPAL RECTEUR DE L'ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE, ET DE SCULPTURE.



MONSIEUR

Je vous presente cet abregé des preceptes de la Peinture comme par un droit d'hommage et de reconnoissance puis qu'outre les obligeantes exhortations que vous m'avez toujours faites de recueillir les judicieux raisonnemens des conférences de l'Academie vous m'en avez vous mesme fourny une si riche abondance dans les entretiens familiers dont vous m'avez honoré depuis plusieurs années, que je puis dire les avoir presque tous puisez dans leur veritable source, et qu'ainsy ils ne doivent paroistre que sous le titre d'une si noble extraction, C'est aussy ce qui me persuade MONSIEUR que vous leur accorderez la protection de vostre nom Illustre et que vous trouverez bon que ces preceptes passent au public comme des avant coureurs des excellens ouvrages que vous leur preparez. J'ay choisy cette forme de tables pour les deduire avec brieveté et simplicité m'asseurant que quoy qu'ainsy reduits ils ne laisseront pas de faire assez connoistre aux amateurs de ces arts en quoy consiste leur valeur et de justifier l'estime qu'en font tous les hommes illustres quoy qu'il en soit je me tiendray assez heureux si vous agreez ce temoignage public de mes respects Je suis

Monsieur

Vostre tres humble et tres obeissant serviteur
H TESTELIN



C'est d'ailleurs la composition qui « fait les excellents peintres comme la véritable éloquence fait les grands orateurs », c'est elle « qui invente, qui dispose, qui embellit, qui donne la grâce et l'expression, et qui prononce l'ouvrage [1] ». Mais pour *embellir*, la première condition n'est-elle pas de choisir un sujet « aussi noble qu'on peut quand on est libre, et ensuite de le traiter avec des idées qui répondent à sa dignité [2] », de façon à « faire comprendre la différence qu'il y a entre un Barbare, un Grec et un Romain dans la même occasion, entre une princesse et son esclave lorsqu'elles expriment toutes deux la même passion [3] ? »

A côté de la noblesse, la délectation dans ce qu'elle a de plus banal et de plus facile, puisqu'elle consiste à « choisir ce qu'il y a de plus beau dans la situation de toutes les figures qui doivent composer une histoire, afin qu'elles se présentent du côté qui leur est le plus avantageux [4] », et aussi à suivre la règle du *Lomasse* en faisant « les figures serpentantes comme la flamme qui ne monte jamais qu'en serpentant [5] », enfin à observer la *bonne grâce* que l'auteur définit « un certain agrément, une certaine noblesse qu'on trouve dans les yeux, dans le visage, dans l'attitude et dans les contours d'une figure, lorsque la forme, l'action, les draperies sont décentes et convenables à l'âge, au sexe, et à la personne qu'on veut représenter, d'où résulte la beauté et la grâce [6] ».

Veut-on des modèles précis de cette grâce ? Il conviendra de consulter Raphaël, les Carrache, Poussin, « qui ne se sont élevés au-dessus de la nature ordinaire que parce

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 284.
2. *Ibid.*, p. 304.
3. *Ibid.*, p. 316.
4. *Ibid.*, p. 290.
5. *Ibid.*, p. 291. Lomazzo, Félibien et Dupuy du Grez n'avaient pas attendu Hogarth pour découvrir la grâce serpentine.
6. *Ibid.*, p. 292.

qu'ils ne l'ont pas imitée dans chaque corps particulier, mais parce qu'ils ont fait un assemblage en chacune de leurs figures des beautés diversement répandues dans tous les plus beaux corps naturels, à l'exemple des statuaires de l'antiquité dont on admire tant les ouvrages[1] ».

Ajoutons à cela l'importance accordée à l'ordonnance qui doit être logique et claire, avec quelque variété dans la symétrie[2]; et quand nous aurons remarqué le peu de place que Dupuy du Grez donne à l'expression des passions, nous pourrons dire que les différences entre sa doctrine et celle de l'Académie sont bien légères, de sorte que ce Toulousain qui prétendait ne travailler que pour le Languedoc[3] n'eût pas été désavoué par les Parisiens, du moins par ceux de 1675; car on verra qu'en vingt-cinq ans le cours des idées avait un peu changé à l'Académie.

La pédagogie ou plutôt l'esprit pédagogique se retrouve dans tout le traité : l'auteur insiste sur la nécessité d'établir à Toulouse une école des Beaux-Arts analogue à celle de l'Académie Royale de Paris, à laquelle on emprunterait ses traditions les meilleures, mais en innovant et en mettant au point[4]. S'il proteste contre l'abus des connaissances anatomiques[5] ou contre la manie de consulter sans cesse les traités de proportion[6], il reconnaît cependant que de cette science des proportions dépend toute la perfection du dessin[7]; il énumère même les auteurs dignes d'être consultés : Vitruve, Durer, Philander, Pomponius Gauricus, Mgr Bar-

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 293.

2. *Ibid.*, p. 300 : « La principale beauté d'un groupe consiste dans la variété des attitudes et dans la diversité des contours, ce que les peintres appellent *contraste* qui veut dire opposition. »

3. *Ibid.*, préface.

4. *Ibid.*, p. 112 et suivantes.

5. *Ibid.*, p. 107.

6. *Ibid.*, p. 121.

7. *Ibid.*, p. 87.

baro, Lomasse, l'auteur des *Remarques sur du Fresnoy*, qui n'est autre que Roger de Piles, et Félibien ; il déclare qu'il « est très utile et même nécessaire de s'instruire à fond de leurs observations et de leurs mesures », quoique à la théorie, on doive ajouter « avec assiduité l'exercice et la pratique ».

Son meilleur conseil est celui de choisir un maître intelligent, qui ne rebute pas les jeunes gens par de trop grandes difficultés ou par un travail trop soutenu, et qui sache « les relever de leur étude par quelque autre occupation, comme de la grammaire latine, des principes de la géométrie, de l'arithmétique et des autres exercices nobles [1] ». Cette culture générale et variée ne pouvait que leur être utile. Mais pour ce qui concerne l'éducation technique, Dupuy du Grez ne se distinguait pas des professeurs de l'Académie. On retrouve chez lui les mêmes prescriptions : « copier les figures de Raphaël Sanzio et les antiques de François Périer [2] », puis, selon la théorie de Bourdon, « considérer attentivement ou la nature ou l'art pour en marquer après de mémoire les principaux traits », ce qui permettra de reconnaître dans les compositions des élèves « quelques vestiges des antiques et même des figures tout entières, ou du moins qui ont le même goût et la même idée [3] », enfin imiter Raphaël et s'attacher avant tout au dessin qui « est dans les beaux-arts ce que la grammaire est dans la rhétorique et dans toute sorte de littérature [4] », et dont « l'intelligence est ce qu'il y a de plus important dans la peinture [5] ».

Est-ce à l'influence de Roger de Piles que nous devons, dans l'ouvrage de Dupuy du Grez, d'assez longues et parfois

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 94.
2. *Ibid.*, p. 95.
3. *Ibid.*, p. 288.
4. *Ibid.*, p. 85.
5. *Ibid.*, p. 66.

intéressantes considérations sur le coloris ? Probablement, puisque l'auteur manifeste volontiers sa sympathie pour ce défenseur de la couleur. Remarquons cependant que tout en insistant sur la nécessité du coloris, il reprend à peu près la formule ordinaire des académiciens, et déclare que « le dessin frappe la raison et les yeux, comme le coloris touche les yeux et l'imagination[1] ». Les qualités qu'il exige du coloris sont celles d'où naît l'agrément, la délectation sensuelle, c'est-à-dire « non seulement l'union et l'entente des couleurs, mais encore la fraîcheur et la *vaguesse*[2] ». Et lorsqu'il s'agira de définir cette partie de la peinture, il y verra seulement « l'effet de plusieurs couleurs unies et noyées ensemble pour représenter sur une superficie la couleur naturelle de toutes les choses visibles suivant leur situation et leur distance, dans le plus charmant éclat qu'elles peuvent avoir[3] ». Bref, son idéal, c'est Titien, mais c'est aussi le Guide « dont le pinceau était les délices de son temps », et dont « les ouvrages ont quelque chose de riant qui charme et qui attire les yeux[4] ». On ne s'attend pas certes, après la lecture de ces textes, à de grandes audaces de couleurs dans les tableaux qui peuvent plaire à Dupuy du Grez.

Et cependant, sur deux points au moins, il semble plus sensible que les académiciens — d'une époque antérieure, il est vrai — aux effets de la couleur. Ceux-ci n'ont pas toujours eu, du temps de Le Brun, un sentiment très net des *valeurs* et de ce qu'on peut en attendre ; mais Dupuy du Grez en entrevoit au moins le rôle possible lorsqu'il écrit : « Il en est du coloris comme de la musique : car si on prend dans celle-ci le ton de la voix un peu trop élevé, il

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 208.
2. *Ibid.*, p. 199.
3. *Ibid.*, p. 183.
4. *Ibid.*, p. 203.

est impossible naturellement d'arriver à l'octave. On appelle aussi le ton dans les couleurs le tempérament qu'on leur donne pour descendre d'un côté aux ombres et pour monter de l'ombre au plus clair de la couleur [1]. » Est-ce être trop généreux envers l'auteur que de lui prêter cette idée que la relation des couleurs entre elles, telle que l'œil la perçoit dans la nature, est plus importante à observer que la reproduction exacte de telle ou telle nuance? Si oui, il faut du moins retenir que Dupuy du Grez attire l'attention du lecteur sur un point nouveau.

Et n'est-ce pas aussi une hardiesse de sa part que cette constatation qu'une couleur simple en apparence se compose parfois de couleurs assez différentes, qui associées produisent un effet unique? « Comme il y a d'agréables variétés dans la nature, dit-il, l'art entreprend aussi d'en avoir. Et souvent une petite licence que le peintre s'est donnée en représentant des carnations extrêmement rouges, un peu jaunes, ou vertes, ou tirant sur quelque autre couleur, ne laisse pas d'être très agréable à nos yeux [2]. » Voilà, il est vrai, à quoi se borne la nouveauté des remarques de Dupuy du Grez sur le coloris; mais elle suffit à établir une différence entre la pure doctrine de Le Brun et la transformation qu'elle subit, même en province, sous l'influence de Roger de Piles. Le corps subsiste, mais quelques parties périssent ou se renouvellent.

Enfin Dupuy du Grez, comme Félibien, Restout et tant d'autres, exige que le peintre connaisse les poètes et les historiens. Il ne le cède guère à Catherinot pour le nombre et la variété des ouvrages qui doivent composer la bibliothèque d'un artiste. En dehors des traités techniques, il recommande d'abord l'Ancien et le Nouveau Testament,

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 197.
2. *Ibid.*, p. 207.

les Actes des Apôtres et Josèphe, puis Eusèbe, Rufin, Socrate, Théodorat, Sozomène et Evagrius, tous les historiens grecs et latins y compris Vulcatius, Gallicanus, Jules Capitolin, Spartien, et tant d'autres aussi obscurs. Est-il besoin de dire qu'Homère et les *Métamorphoses* d'Ovide doivent être sérieusement étudiés? De même, quoique à un autre point de vue, Pausanias, Philostrate et Callistrate, et enfin Lucien, les *Fables* d'Higinus, les livres faits sur la colonne Trajane et sur les médailles antiques[1].

Et cependant, tout entiché qu'il soit de prétentions littéraires en peinture, Dupuy du Grez est le plus libéral des théoriciens qui se rattachent à l'ancienne tradition académique. Cela seul suffirait à faire comprendre dans quelles lisières on avait voulu, du temps de Colbert, enserrer les étudiants et même les maîtres. Comment donc s'étonner que la peinture officielle du XVIIe siècle soit si froide, si impersonnelle, souvent si ennuyeuse, surtout pour nous qui la considérons sur les murs des musées pour lesquels elle ne fut jamais faite ? Replacée dans son cadre, ramenée au rôle décoratif qui l'harmonisait, par exemple, avec le grand escalier de Versailles ou les salons de l'hôtel Lambert, elle reprendrait sans doute un peu de vie. On ne peut nier que certains ouvrages de Le Brun, fatigants en peinture, ne fassent grand effet en tapisserie, précisément parce que cet artiste appliqua sa formule d'art à des ensembles décoratifs bien plutôt qu'à des ouvrages de chevalet où nous recherchons aujourd'hui une conception individuelle et forte.

Mais la plupart des grandes œuvres de cette époque, où le portrait seul s'assujettit à la nature et fut parfois supérieurement traité, apparaissent comme la conséquence d'enseignements et de théories regrettables, où la littérature empiète sur la peinture, où l'emphase est un dogme, où

1. Dupuy du Grez, *Traité sur la Peinture*, p. 338.

les proportions et les expressions sont prescrites comme une leçon, où la couleur n'est considérée que comme un ornement et où l'art vivant se trouve condensé en recettes et en tables de préceptes. Si autoritaire que soit la pédagogie, nous verrons qu'elle ne put résister au libre effort des artistes vers la nature, que, dès les origines de l'Académie, des protestations isolées s'élevèrent et peu à peu trouvèrent de l'écho, enfin qu'à l'époque où Dupuy du Grez fait entendre en province une voix plus personnelle, il y a déjà longtemps qu'à Paris le courant de l'opinion a changé et que les idées de Le Brun ont été insensiblement délaissées au profit de celles de Roger de Piles.

CHAPITRE IV

LA RÉACTION CONTRE LE BRUN A L'ACADÉMIE ET CHEZ LES ARTISTES

De ce que Charles Le Brun exerça jusqu'à la mort de Colbert une sorte de dictature administrative dans le domaine des arts, il ne résulte pas qu'il ne rencontra jamais aucune opposition. Loin de là ; il eut contre lui tous ceux qui, à tort ou à raison, le trouvèrent exagérément ambitieux et autoritaire, et ceux qui apportèrent un idéal différent du sien. Les uns comme les autres eurent d'ailleurs soin de s'en prendre à tel ou tel point particulier de sa théorie ou de sa pratique, non à sa personne.

En dehors de ces inimitiés et des discussions de principes qu'elles provoquèrent, l'opposition se produisit, symptôme plus grave, de façon collective, impersonnelle et presque anonyme. C'est ainsi que dès 1671, le premier peintre en fit l'expérience à l'Académie même, où « quelques particuliers, rapporte Guillet de Saint-Georges, que les Académiciens avaient introduits par civilité dans leur assemblée... y semèrent des maximes absurdes », par exemple celle-ci : « Que pour former un excellent peintre il faut plutôt qu'il s'attache à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin. »

Guillet remarque que « pour mieux soutenir une si fausse opinion... ces particuliers venaient puiser dans les conférences de l'Académie les notions et les termes essentiels

de l'art[1] ». Qui étaient ces particuliers ? Probablement Roger de Piles et quelques jeunes amateurs épris de Rubens ou de Titien[2]. Et enfin Guillet avoue : « Les particuliers dont j'ai parlé furent en ce temps-là d'autant plus à craindre pour l'Académie qu'ils venaient triompher dans le poste même qui avait été choisi pour les détruire. » De même il reconnaît qu'ils étaient parvenus à « surprendre les élèves crédules et mal éclairés », battant ainsi en brèche la pédagogie officielle si rigoureusement établie par Le Brun. Bref le mal parut si grave qu' « on crut arrêter leurs abus, ou, s'il faut ainsi dire, leurs attentats, en discontinuant les conférences jusqu'à la guérison de M. Le Brun[3] ».

Les attentats de ces particuliers ne s'arrêtèrent pas aussi facilement que l'Académie l'avait espéré ; car, malgré le retour de Le Brun à la santé, les conférences continuèrent à fournir à la jeune école l'occasion de soutenir des idées subversives. Le 6 mai 1677, de Sève le puîné rappelle la discussion soutenue en 1672, et constate avec mélancolie que « dans la suite des conférences... on s'attacha particuliè-

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages...*, t. I, p. 246.

2. On lit en effet au début du *Dialogue sur le Coloris* que Roger de Piles composa en 1672 : « ...Nous sortions de l'Académie de Peinture, reprit Pamphile, et, chemin faisant, nous nous entretenions, Damon et moi, des choses qui se sont dites dans la conférence... »

3. Les procès-verbaux démontrent que Le Brun fut malade, au moins depuis le commencement de septembre 1671 (et peut-être depuis la fin de juin) jusqu'à la seconde quinzaine de décembre. Or la conférence dans laquelle Blanchard défendit énergiquement le coloris est du 7 novembre et on attendit le mois de janvier et le retour de Le Brun pour y répondre. Faut-il croire que Guillet de Saint-Georges attaque ici Blanchard ? Mais les procès-verbaux témoignent que cet artiste garda la sympathie des Académiciens, puisque, le 26 novembre 1672, moins d'un an après la conclusion du débat, il est chargé « de faire l'ouverture de la conférence sur le sujet de la disposition des couleurs et de leurs propriétés ». Si l'on se rappelle que le privilège de Roger de Piles pour l'impression du *Dialogue sur le Coloris* est de 1672, que Roger de Piles est un *particulier* et non un académicien, on peut vraisemblablement affirmer que l'attaque de Guillet vise Roger de Piles, contre lequel M. de Sève le puîné prit la parole cinq ans plus tard en pleine Académie (6 mars 1677) à propos de ses *Conversations sur la connaissance de la peinture*.

rement à rapporter tout ce qu'ont écrit les auteurs qui ont plus estimé la couleur, s'efforçant par ce moyen d'insinuer dans les esprits que ce doit être la plus importante occupation du peintre... Et l'on voit encore aujourd'hui, continue-t-il, couler comme d'une même source certains écrits, sous le titre de *Conversations*, qui tendent à persuader que le partage du peintre est la couleur, et que les proportions et le dessin sont des propriétés singulières à la sculpture [1]. » Après quoi, de Sève entreprend de mettre en contradiction avec lui-même l'auteur des *Conversations* qui n'est autre que Roger de Piles, et « supplie la Compagnie de vouloir délibérer », se soumettant, dit-il, avec respect à ses décisions. C'est qu'en effet en 1672, « l'on ne décida pas ce qu'on doit entendre par la couleur [2] », et qu'il est nécessaire de formuler et d'enregistrer une « résolution » qui aura force de loi et s'imposera aux esprits indociles. Toutefois cette résolution, si elle fut discutée et adoptée, ne nous est pas parvenue.

Incontestablement l'esthétique dont Le Brun fut le représentant le plus autorisé et le plus illustre résistait mal à ces attaques répétées et surtout à ce besoin de nouveauté — d'évolution, pourrait-on dire — dont elles étaient la manifestation. Mais la personnalité du grand peintre restait indemne, et Roger de Piles lui-même fait dire à Pamphile, l'acharné défenseur de la couleur : « C'est un homme d'un si rare mérite qu'on ne peut, sans lui faire tort, le mêler parmi les autres peintres. Comme je n'ai point de termes

1. A. Fontaine. *Conférences inédites...*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 52. — Cf. la fin du *Dialogue sur le Coloris* : « Je les interrompis là-dessus pour demander ce que l'Académie avait conclu sur cette matière. — Rien, me répondit Pamphile, et je trouve qu'ils ont fait sagement. Il ne faut pas se presser si fort de conclure... Les lumières ne viennent pas tout d'un coup, et ce que l'on a condamné dans un temps est bien souvent approuvé dans un autre par des raisons plus fortes. » Le dogmatisme académique dut être scandalisé de ce langage tant soit peu ironique et voulut prendre sa revanche à la séance du 6 mars 1677.



pour le louer assez dignement, vous me dispenserez, s'il vous plaît, de vous en parler. Souvenez-vous seulement que nous avons dit cent fois, en nous entretenant de son mérite, que jamais peintre n'a fait plus d'honneur à la peinture que celui-là [1]. » Je n'oserais affirmer que Roger de Piles est absolument sincère, et même, quand on lit le morceau dans son ensemble, on lui trouve comme un arrière-goût d'ironie ; mais le désir de rester courtois et de ne pas contrister le grand homme semble évident.

Le Brun, si puissant, si estimé qu'il fût, n'a pas toujours été, au dire de son biographe Nivelon, aussi favorablement traité ; et là encore l'attaque sembla venir d'un groupe, d'un petit public, plutôt que d'un adversaire déterminé. En 1678, après son discours sur l'*Expression générale et particulière*, il se trouva, dit Nivelon, « quelques particuliers, lesquels, sans se donner la peine de réfléchir à ce haut savoir qu'il possédait au degré que l'on peut voir, ont prétendu qu'il avait tiré les idées de l'illustre M. de La Chambre ». Et Nivelon, qui s'indigne contre cette accusation anonyme de plagiat, défend vigoureusement son maître : « Pour peu que l'on veuille rendre justice, on verra que l'œuvre de cet illustre savant n'était pas en lumière dans le temps que M. Le Brun travaillait à cet ouvrage, et de plus, comme est dit, que ses productions ne le devaient pas faire soupçonner d'avoir emprunté aucune chose sur cette matière [2]. »

A vrai dire, Nivelon n'est pas heureux dans son apologie : car quoique les *particuliers* eussent tort de prétendre que Le Brun avait copié Cureau de la Chambre, puisqu'en réalité il avait purement et simplement transcrit de nombreux passages du *Traité des passions* de Descartes, il n'en restait pas moins : 1° que le grand peintre n'avait pas tiré ses

1. *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 48.

2. Ms. 12987 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, p. 211.

idées de son propre fonds; 2° qu'en 1660, onze ans avant l'époque où Le Brun prononçait sa première ouverture de conférence sur la physionomie, l'*Art de connaître les hommes et le caractère des passions* de Marin Cureau de la Chambre avait été imprimé, sans parler des rééditions postérieures. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que, malgré les louanges excessives que le roi donna, s'il faut en croire Nivelon, à l'opuscule de 1678, il y eut cependant « des personnes qui, selon leur passion, parlèrent de cet ouvrage diversement[1] ». Malheureusement nous ne savons ni quelles sont ces personnes, ni si elles élevèrent des objections de principes.

Peut-être appartenaient-elles au monde de la cour qui, après la mort de Colbert et l'arrivée de Louvois aux affaires, s'éloigna de Le Brun, protégé par Colbert, pour courir à Mignard, protégé par Louvois[2]. Desportes nous montre le roi consolant par ses délicates attentions « son premier peintre de l'injustice des cabalistes... Il n'allait plus guère à la cour, dit-il, sans recevoir de leurs parts quelques nouveaux dégoûts qui l'en auraient éloigné ; mais dans ce temps-là même, il voyait son maître, lui parlait, en était gracieusé et revenait content[3] ». Ne faut-il considérer ce revirement de la faveur mondaine que comme une intrigue mesquine? Sans doute la jalousie et les inimitiés personnelles eurent leur part dans cet accident; mais comment aurait-il pu se produire, étant donné surtout que le roi, toujours *content de son premier peintre*, ne lui faisait pas la *moindre infidélité*, si le goût public ne s'était pas peu à peu transformé, si le vieil esprit académique n'eût été démodé, si une plus libre esthétique n'eût été déjà en gestation ?

Que le Bernin, lors de son voyage à Paris, en 1665, ait

1. *Vie de Charles Le Brun*, p. 221.
2. *Vies des premiers peintres du roi*, t. I, p. 156.
3. *Ibid.* p. 85.

tenu sur Le Brun des propos malgracieux qui ne furent point perdus [1], que Mignard, comme l'affirment Desportes et Caylus [2], se soit mal conduit avec son rival toutes les fois que l'occasion s'en présenta, c'est ce que l'on peut admettre, même sans preuves décisives [3] ; que Le Brun ait eu souvent maille à partir avec tel de ses confrères, comme Bourdon, ou même avec un homme puissant comme Ratabon [4] ; qu'il ait mécontenté par sa situation de dispensateur des commandes les artistes mêmes qu'il employait — sans parler des autres — rien de tout cela ne peut être nié ; et ainsi on comprend, dans une certaine mesure, que les principes auxquels il restait attaché aient été parfois attaqués moins par conviction que par jalousie ou rancune. Mais il faut bien dire qu'une école ne souffre jamais réellement de l'antipathie qu'on témoigne à son chef, et d'autre part que Le Brun était en général très estimé.

Les causes de sa demi-défaveur auprès de beaucoup de *particuliers* furent plus profondes : Le Brun, dès 1680, ne répondait plus à l'idéal que la plupart des jeunes artistes poursuivaient. Le goût s'était élargi ; l'amour de la vérité dans l'observation s'était propagé ; on était plus sensible au

1. Charles Perrault, dans ses *Mémoires* (p. 106) a cité ce mot du Bernin : « Qu'on ne pouvait emplir une fiole à une grosse fontaine et qu'un faible génie ne pouvait profiter avec un génie trop fort et trop abondant. Ce génie trop fort et trop abondant, ajoute Perrault, c'était lui, et M. Le Brun était le génie trop faible ; c'est ce qu'il dit au sujet du silence qu'il gardait sur les ouvrages de M. Le Brun. »

2. *Vies des premiers peintres.* — Cf. la *Vie de Charles Le Brun* par Desportes et la *Vie de Mignard* par le comte de Caylus.

3. Il semble en effet qu'il y ait, chez Desportes et Caylus, un parti pris de ne rien admettre de désavantageux à Le Brun, tandis que Mignard, selon eux, n'a jamais été guidé que par la jalousie et l'avarice.

4. En 1660, Le Brun se brouille avec Bourdon, et, en 1662, avec Ratabon. Cf. *Revue Universelle des Arts*, 1856-1857 : *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie.* — L'*Histoire des Recteurs* et l'*Histoire des Directeurs* de l'Académie, de Henri van Hulst, conservées en manuscrit à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts sous les cotes 16 (*a*) et 16 (*b*) prouvent que Le Brun ne vécut pas toujours en bonne intelligence avec ses confrères et que ce ne fut pas toujours la faute de ses confrères.

charme du coloris ; déjà Rigaud et Largillière produisaient leurs premières œuvres et Le Brun les orientait vers le portrait, genre inférieur, qui devait cependant jeter un si vif éclat au XVIIIe siècle. Il y avait donc quelque chose de changé dans les tendances de la peinture française ; mais Le Brun, lui, n'avait pas changé, et le public le délaissait.

Au reste beaucoup d'artistes n'avaient pas attendu cette date pour avancer et faire parfois triompher des idées contraires aux siennes, alors même qu'il n'y avait pas entre eux et lui opposition fondamentale de principes. La rivalité qui exista entre Le Brun et Mignard, et dont on trouve les premières traces dès 1663 [1], ne se traduisit pas seulement par des actes discourtois, mais par des tendances artistiques différentes [2]. Mignard témoigna toujours d'une admiration sincère pour les Vénitiens [3] que Le Brun n'aimait pas ; il s'adonna au portrait autant par goût personnel et par besoin d'observer le modèle que par désir d'augmenter le cercle de ses belles relations et de s'enrichir [4] ; il introduisit le premier dans la peinture décorative — notamment dans la coupole du Val-de-Grâce — les tons clairs qui assurèrent en grande partie la réputation de François Le Moyne et eurent tant de succès au XVIIIe siècle ; enfin une discussion des plus vives qui éclata entre les deux artistes à la fin de 1682 précise

1. Voir au tome I des Documents des *Archives de l'Art français* (p. 267) le billet par lequel Mignard et Du Fresnoy annoncent à Le Brun qu'ils refusent de faire partie de l'Académie.

2. On aurait sans doute trouvé l'expression précise de ces tendances dans le discours que Mignard prononça le 26 juin 1694 à l'Académie et dont les procès-verbaux nous ont conservé un très succinct résumé (t. III, p. 145). Mais ce discours semble perdu. Mignard qui n'entra à l'Académie qu'en 1690 n'eut jamais, avant cette date, l'occasion d'écrire sur son art.

3. Cf. *Vies des premiers peintres*, t. I, p. 123.

4. Caylus dans sa *Vie de Mignard*, reproche à l'artiste d'avoir peint des portraits jusque dans les allégories, où il représentait volontiers les plus belles dames de la cour, « moyen assuré, dit le biographe, pour obtenir au moins le suffrage du moment. » *Vies des premiers peintres*, t. I, p. 159.

les reproches qu'ils s'adressaient l'un à l'autre en ce qui concerne leur art, et démontre que sur divers points de détail, par exemple sur l'allégorie, sur l'expression des sentiments, sur l'emploi des couleurs claires, Mignard se rapprochait plus que son rival des goûts de la jeune école [1]. Lorsqu'à la mort de Le Brun, Louis XIV le nomma directeur de l'Académie, je ne suis pas persuadé, contrairement à l'opinion courante, que l'Académie n'en exprima « sa joie » au roi que par respect et par flatterie ; je crois que réellement beaucoup de ses membres le considéraient comme « un homme d'un mérite extraordinaire et pour lequel elle avait toujours eu beaucoup d'estime, n'ayant rien à désirer en lui que de lui voir posséder longtemps des honneurs qu'il a si bien mérités [2] ».

Quant à la « jeunesse indisciplinée » qui écoutait plus volontiers les adversaires que les dignitaires de l'Académie, elle ne comptait, sauf Vivien, que des personnalités assez médiocres aux environs de 1680 [3]. Si ces futurs artistes, tout comme Rigaud et Largillière qui grandissaient loin de Paris, semblaient incliner vers une autre doctrine que celle de Le Brun, qu'en conclure, sinon que le mouvement était spontané, logique, inéluctable, puisqu'il s'étendait aux moins brillants des disciples et aux plus jalousement surveillés ? En vain les maîtres enregistraient décisions et résolutions, pour en faire, comme dit Testelin, des *préceptes positifs :* les élèves, sans nul esprit de rébellion, sans malignité, s'abandonnaient à leur penchant et au goût de leurs contemporains, contre lequel la pédagogie ne pouvait prévaloir. Et ainsi quinze ans environ

1. Les lettres échangées entre Mignard et Le Brun, ou plutôt entre les porte-paroles des deux artistes, composent la liasse de manuscrits cotée 446 à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.

2. *Procès-verbaux de l'Académie...*, t. III, p. 31.

3. Voir dans les *Procès-verbaux* (notamment t. II, p. 206-211) les matricules des élèves de l'Académie. Il est vraisemblable que nous n'avons pas la liste complète des élèves.

avant la mort de Le Brun se manifeste et s'explique la réaction lente, presque insensible, contre le premier peintre toujours tout puissant auprès de Colbert [1].

Si cependant on veut voir dans l'esprit frondeur de la jeunesse la cause exclusive de ce déclin, que répondra-t-on en constatant que les meilleurs amis du grand peintre ont été, parfois sans s'en douter, les premiers adversaires de ses idées, et ont, involontairement peut-être, encouragé les tendances réformatrices de la nouvelle génération? Je ne parle pas seulement ici de confrères, comme Philippe de Champaigne, partageant à peu près la même doctrine esthétique et cependant en désaccord avec Le Brun sur un ou deux points importants [2], mais encore et surtout d'un amateur comme Charles Perrault, qui exaltait sans cesse le premier peintre et soutenait des idées contraires aux siennes. Il est curieux de rechercher comment, avec le plus grand respect et une entière bonne foi, les admirateurs de Le Brun ébranlèrent ses théories et fournirent des armes aux détracteurs du vieil esprit académique, traditionnel et routinier.

On sait que le 7 janvier 1668, Philippe de Champaigne ayant ouvert la conférence par un discours sur le tableau de Poussin qui représente *Eliézer et Rébecca*, une discussion s'ensuivit [3], dans laquelle le grand peintre, contrairement à

1. Nous verrons plus bas que J.-B. de Champaigne, en 1674, semble avoir infligé un échec à Le Brun en pleine Académie. Dans l'*Histoire des Recteurs* de Hulst, on lit (p. 26 du manuscrit 16 *a* de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts) avec preuves à l'appui : « En ce temps (1675) M. Le Brun était en froid avec l'Académie et y allait peu. » Loyr faillit même le 2 novembre 1675 mettre le premier peintre en minorité sur une question importante, celle de la nomination du directeur de l'Académie. On voulait élire Perrault pour remplacer Errard, alors à Rome, et pour empêcher Le Brun de remplir l'office de cette charge.

2. Les ouvertures de conférences prouvent que Le Brun et Ph. de Champaigne avaient la même doctrine artistique. Seuls les scrupules religieux du second amenèrent des divergences de vues.

3. Cette discussion nous a été conservée, avec des variantes qui ne modifient pas la position prise par chacun des adversaires, de trois côtés diffé-

l'opinion de Le Brun, « sembla reprocher à M. Poussin un peu de stérilité et le convaincre d'avoir trop emprunté les anciens jusqu'à l'accuser de les avoir pillés[1] ». Sans doute Philippe de Champaigne, quoiqu'il ait parlé avec énergie contre les *copistes des manières*[2], respecte les belles antiques et veut qu'on apprenne à dessiner d'après elles. Il n'en reconnaît pas moins que le culte exagéré que leur rend Poussin peut devenir dangereux. L'un des dogmes académiques se trouve ainsi discuté. Le Brun a beau défendre Poussin et convaincre tout le monde, y compris Philippe de Champaigne, le coup est porté, et l'argument reparaîtra plus tard, avec une tout autre signification, chez les adversaires des vieux principes.

Dans la même séance le grand peintre janséniste souleva une autre objection : « Voulant faire remarquer dans ce tableau une circonstance qu'il n'approuvait pas... il dit qu'il lui semblait que M. Poussin n'avait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire parce qu'il avait retranché la représentation des chameaux dont l'Ecriture fait mention[3]. » La réclamation de Philippe de Champaigne ne provenait nullement d'un penchant vers le réalisme ; il ne lui semblait pas non plus que le tableau aurait gagné en beauté si l'on y avait vu un troupeau de chameaux. Il s'inquiétait seulement du respect que l'on doit à l'Ecriture. « Dans les choses naturelles, écrira en 1674 Martin de Barcos à Jean Baptiste de Champaigne, la peinture est d'autant plus excellente qu'elle approche de la vérité. Que s'il n'est pas permis de la

rents : par Guillet de Saint-Georges (*Mémoires inédits*, t. I, p. 245 et suiv.), par Testelin (*Sentiments*..., éd. 1696, Discours sur l'expression), par Nivelon (*Vie de Charles Le Brun*, p. 224 du manuscrit). Elle a été très nettement résumée par M. Lemonnier (L'*Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 352).

1. *Mémoires inédits*..., t. I, p. 250.

2. Conférence du 11 juin 1672.

3. *Mémoires inédits*..., t. I, p. 252.

détruire dans l'ordre de la nature, combien moins le doit-il être dans l'ordre de la grâce et des choses de la religion, où les erreurs sont sans comparaison plus dangereuses et pernicieuses [1] ? » Or Martin de Barcos a été l'ami fidèle de Philippe de Champaigne [2], et on ne peut douter que les idées de celui-ci fussent d'accord avec les siennes.

Ces idées sur les rapports de l'art et de la religion sont-elles opposées à celles de Le Brun ? Le doute est d'autant moins permis que, le 12 décembre 1674, ce même Martin de Barcos, félicitant J.-B. de Champaigne d'avoir soutenu, dans une conférence aujourd'hui perdue, les droits de la vérité en peinture, lui écrit : « La liberté avec laquelle vous avez parlé au premier peintre du roi servira à l'instruction des autres et les empêchera de commettre de telles fautes, comme il paraît déjà par les marques qu'ils ont données d'être de votre sentiment. Cela fera que vous pourrez passer pour être un restaurateur de la peinture en la délivrant de l'erreur et du mensonge que les Italiens y ont introduits et la rendant une histoire véritable et propre pour honorer Dieu en instruisant fidèlement les hommes [3]. » Pour les jansénistes qui, d'après cette lettre, semblent avoir au moins une fois fait accepter leur sentiment par l'Académie, la théorie fondamentale de l'art peut se résumer ainsi : rien n'est beau que le vrai, à condition que le vrai soit choisi en vue de nous

1. *Revue Universelle des Arts*, t. IV, p. 328. Cette revue donna en 1856 plusieurs lettres d'une correspondance entre J.-B. de Champaigne et un anonyme que M. Gazier dans une publication de documents plus étendue et très intéressante (*L'Art*, 1891, t. II, p. 113-121) a démontré être Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran et neveu de Duvergier de Hauranne.

2. Martin de Barcos écrit, le 26 août 1674, à propos de la mort du peintre : « Je vous assure que le seul souvenir m'en fait venir les larmes aux yeux, » et il parle avec attendrissement du dernier travail de Philippe de Champaigne dont celui-ci a voulu qu'il fût le possesseur.

3. Martin de Barcos ajoute : « Vous mériterez davantage cette louange par le discours que vous préparez pour faire la montre à l'assemblée des peintres. » Ni la lecture des procès-verbaux, ni l'examen des manuscrits de conférences ne permettent de dire de quoi il s'agit ici.

rendre meilleurs et que les peintres comprennent leur devoir de « petits prédicateurs des mystères de la foi[1] ». C'est donc d'un scrupule janséniste que provient chez Philippe de Champaigne le respect de la vérité historique. Mais les adversaires de Le Brun ne retinrent du débat entre les deux artistes qu'une chose, c'est que le peintre doit s'inspirer avant tout du naturel; et ainsi, par le fait plutôt que par la volonté de Philippe de Champaigne, une doctrine nouvelle se substituait à celle qui se réclamait de Poussin.

Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer avec la discussion de 1668, toute remplie de références bibliques et concluant en faveur de Poussin parce que l'Écriture donne à entendre que les chameaux étaient à quelque distance du puits, il suffit de comparer celle de 1682 entre Noël Coypel et Le Brun à propos du même tableau. Coypel se contenta de plaider la cause du réalisme contre celle du *grand goût*. Il opposa, dit Guillet « un exemple à celui de M. Poussin, et dit que le Carrache, dans un tableau qui représentait la *Nativité du Sauveur*, n'avait pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne[2] ». Le Brun ne se méprit pas sur la portée de l'objection, et cette fois, sans faire appel à l'exégèse, répliqua que le Carrache « avait péché contre les règles de la composition qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent ou du moins dominent sur les plus nobles, quand même les uns et les autres seraient également nécessaires à l'explication du sujet ». Il fut même beaucoup plus violent si l'on s'en rapporte à Testelin, et maltraita fort le bœuf et l'âne de la légende « qui sont des choses indécentes et profanes, ces animaux portant un caractère de brutalité, au lieu qu'un

1. *Revue Universelle des Arts*, t. IV, p. 328. On retrouve la même théorie dans un curieux opuscule imprimé à Châlons en 1681 et intitulé *Avis nécessaire aux peintres, aux statuaires et aux graveurs pour se sauver dans l'exercice de leur art.*

2. *Mémoires inédits...*, t. I, p. 257.

sujet aussi divin ne devait être accompagné que de figures et d'actions qui répondent à la sublimité et à la sainteté du mystère [1] ». Philippe de Champaigne, en défendant les droits de la religion, avait ouvert la porte à la discussion d'un principe d'esthétique. Noël Coypel soutint cette discussion, et, s'il y fut battu [2], eut du moins la consolation de se connaître des partisans.

Or qu'on ne s'y trompe pas : Noël Coypel, sans être un ami de Le Brun [3], partage beaucoup de ses idées et ne cherche pas à l'attaquer par plaisir. Il nous reste de lui un *Discours sur la peinture* et une *Dissertation sur les parties essentielles de la peinture* qui montrent la parenté très proche de sa doctrine avec celle du premier peintre [4]. Et cependant on s'aperçoit que tout en parlant de Le Brun avec le plus profond respect, il n'a pas échappé à la séduction des nouveautés

1. Testelin, *Sentiments*... Conférence sur l'expression.

2. « Cette contestation, dit Guillet, ayant obligé Mgr Colbert à prendre la parole, il dit que, sans prétendre donner aucune décision sur cette matière, sa pensée était que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment. »

3. Deux ans après la discussion entre Noël Coypel et Le Brun, ce dernier s'opposa de toutes ses forces à la nomination du fils de son adversaire comme adjoint à professeur, voulut faire casser l'élection qui avait eu lieu en son absence et y parvint ; les deux candidats, Michel Corneille et Antoine Coypel eurent alors le même nombre de suffrages, et le sort seul décida de la nomination. (Cf. Hulst, *Histoire des Directeurs*, et *Procès-verbaux de l'Académie*, séances du 2 et du 9 décembre 1684).

4. Il est extraordinaire que Paul Lacroix (*Revue Universelle des Arts*, t. XV, p. 319) ait, sur la foi du dessinateur Caresme, gendre de Noël Coypel, attribué à ce dernier le *Dialogue sur le Coloris*, imprimé par les soins de son auteur Roger de Piles en 1672, réimprimé du vivant de Roger de Piles lui-même, et que personne ne lui a contesté jusqu'en 1740, quoique Noël Coypel ait eu un fils et un petit-fils directeurs de l'Académie et capables de protester contre un plagiat. Caresme fut-il simplement un mauvais plaisant, ayant tenté de mystifier Philippe de Pretot, l'éditeur des *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, auquel il envoya le manuscrit du dialogue ? On pourrait le croire, puisqu'il parle de cet ouvrage très connu dans le milieu académique comme d'une chose presque inédite. Il est cependant plus probable que Caresme ayant trouvé dans des papiers de famille le manuscrit de Roger de Piles, très lié avec les Coypel, a été victime de son ignorance.

dangereuses. Il a beau affirmer que le dessin « est la partie essentielle de la peinture », et faire l'éloge des « règles générales que l'Académie établit pour le plus grand bien des étudiants et que M. Le Brun a enseignées pour l'expression des passions[1] », il a beau, dans la séance du dernier jour de janvier 1671, se charger de mettre à la raison les étudiants trop faibles qui veulent dessiner d'après nature, encore qu'on les ait souvent « exhortés de s'arrêter à dessiner sur les dessins des professeurs[2] », il fait siennes les objections des nombreux amateurs qui ont un faible pour les Flamands et leur prête son autorité.

Bien plus, lorsqu'en 1698, il compose une dissertation en vue de démontrer « qu'il serait d'une dangereuse conséquence pour le progrès des arts du dessin, et de la peinture particulièrement, si l'on autorisait la licence et si l'on attribuait la partie essentielle de la peinture au coloris », les qualités qu'il exige de l'artiste sont tout d'abord celles que Le Brun estimait les plus indispensables, « la correction du dessin en toutes ses parties, la composition, l'expression des passions et la grâce des airs de tête, la beauté du pinceau et l'agrément des couleurs », mais il termine en exprimant une opinion éclectique qui permet toutes les libertés : « Mon sentiment, dit-il, est que l'on doit estimer le bien en quelque endroit qu'il soit indifféremment, dans les anciens comme dans les modernes, comme font les amateurs d'Italie[3]. » Roger de Piles, cet apôtre du libéralisme artis-

1. *Discours sur la peinture*, publié au tome XVIII de la *Revue Universelle des Arts*, p. 336-359. Ce discours, malgré le silence des procès-verbaux, me semble être d'avril ou de mai 1671 ; car il s'y trouve, d'une part, une allusion à la délibération récente du 7 octobre 1669, d'après laquelle les professeurs sont autorisés à suppléer les recteurs dans le soin d'*ouvrir la conférence*, et d'autre part, c'est le 28 mars 1671 que, devant Colbert, « M. Le Brun a fait rapport de sa dernière conférence sur la physionomie et représenté toutes les diverses démonstrations qu'il en a dessinées soit de têtes d'animaux, soit de celles des hommes. »

2. *Procès-verbaux...*, t. I, p. 355.

3. *Revue Universelle des Arts*, t. XVIII, p. 188-229.

tique, aurait volontiers contresigné cette déclaration qui nous montre Noël Coypel attiré, comme malgré lui, dans le parti des jeunes.

On trouverait le même respect de l'enseignement dogmatique, et cependant les mêmes tendances nouvelles dans l'*Histoire des arts qui ont rapport au dessin*, publiée en 1698 par Monier, et dont la matière « avait servi de sujets à des conférences dans l'Académie ». Rubens et Van Dyck y sont cités comme les représentants du *bon goût* en Flandre[1]. Et cependant Monier semble résumer la doctrine de Le Brun, lorsqu'il engage les étudiants à poursuivre « la sublimité de l'art, qui est une idée qui constitue le parfait de la beauté naturelle, en unissant le vrai au vraisemblable, » et à faire comme « les excellents hommes de l'antiquité, et surtout le savant Phidias qui, figurant son Jupiter et sa Minerve, ne contemplait aucun objet où il prît leur ressemblance, mais considérait seulement en son imagination une grande forme de beauté, dans laquelle regardant fixement, il y dressait son jugement et sa main[2] ». Monier qui défend le dessin à l'Académie en 1696, et affirme en 1703[3] la nécessité de l'étude des belles antiques, Monier que Bourdon avait confié à Poussin pour mesurer à Rome les proportions des statues qui devaient servir de canon aux étudiants français, Monier est déjà un éclectique réunissant dans son admiration Poussin, le Bernin, Rubens, Le Brun et Mignard[4] pour n'en citer que quelques-uns. Il va plus loin : en historien qui compare, qui analyse, qui tient compte de l'opinion d'étrangers comme Isaac Bullart ou Joachim Sandrart, il ne dédaigne pas tout

1. *Histoire des Arts*..., préface, et aussi chap. XXII.

2. Discours prononcé à la séance du 28 septembre 1686, conservé sous la cote 445 parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, et faussement attribué à Guérin, puisque le texte du procès-verbal ne laisse aucun doute sur la personnalité de l'auteur.

3. Voir les procès-verbaux du 5 mai 1696 et du 5 mai 1703.

4. *Histoire des Arts*..., préface.

à fait les artistes primitifs, et avoue l'impression que fait sur lui Notre-Dame de Paris, en dépit du *méchant goût gothique* qui y règne[1].

Mais personne, parmi les admirateurs de Le Brun, n'a poussé la louange aussi loin que Charles Perrault, et en même temps n'a fait plus de mal à sa doctrine, sans que le grand peintre ait jamais paru s'en rendre compte.

Charles Perrault, qui entra à l'Académie le 4 juin 1665 et qui, depuis 1662, faisait partie de ce petit conseil que Colbert avait établi auprès de lui pour le soulager dans sa charge de surintendant des bâtiments[2], Charles Perrault dédia à Le Brun, dès 1668, son poème de *la Peinture*, et ne lui ménagea pas l'encens, tout en réservant, comme de juste, ses plus délicates flatteries pour le roi[3]. Rien d'ailleurs de bien subversif dans ce médiocre ouvrage. Mais, en 1687, dans *le Siècle de Louis-le-Grand*, l'éloge de Le Brun devient l'occasion d'une attaque contre les anciens[4], quoique le respect absolu des belles antiques et de Raphaël soit un des articles de foi proclamés par l'Académie. Perrault ne craint pas de s'en prendre au Laocoon lui-même, dont

... la taille vénérable
De celle de ses fils est par trop dissemblable.

Il ne se dissimule pas que

... le fameux Hercule a diverses parties
Par des muscles trop fort un peu trop ressenties.

1. *Histoire des arts*, p. 141.

2. Voir à ce sujet les *Mémoires* de Charles Perrault, p. 31.

3. Mais, Le Brun, si le temps, dans la suite des âges,
Loin de les effacer, embellit tes ouvrages,
Et si ton art s'élève au comble de l'honneur,
Sache que de Louis t'est venu ce bonheur.

4. Perrault fait toujours remarquer que les artistes modernes, et en particulier Le Brun, possèdent toutes les qualités qui ont manqué à leurs prédécesseurs. Cette sorte de réclame devait leur être d'autant plus agréable qu'elle pouvait influer sur les commandes.

Quant aux peintres anciens, dont il ne reste, il est vrai, pas grand chose, il les raille doucement :

Faut-il un si grand art pour tromper un oiseau ?
Un peintre est-il parfait pour bien peindre un rideau ?
Ces peintres commençants, dans le peu qu'ils apprirent,
N'en surent guère plus que ceux qui les admirent.

A l'Académie française, on comprit immédiatement la portée des attaques de Perrault : c'était l'esprit critique discutant les dogmes ; c'était déjà l'individualisme s'opposant, en art comme en littérature, à la discipline et à la tradition. Mais les peintres et les sculpteurs, moins subtils, moins affinés, moins avertis, ne s'émurent pas de cette irrévérence à l'égard des anciens qui tournait à leur louange, de cet esprit hardiment novateur, et se contentèrent sans doute, au point de vue des principes, d'un banal éloge de Raphaël, dont toute l'œuvre

Porte un air noble et grand qui semble plus qu'humain.

Tandis que La Fontaine et Boileau comprenaient que cet enthousiasme pour les modernes et cette tiède admiration pour les anciens couvraient une attaque redoutable contre les principes de leur art, l'Académie royale de Peinture ne fut pas fâchée d'entendre proclamer

Que nos savants Le Bruns firent tête aux Apelles,
Nos fameux Girardons aux fameux Praxitèles[1].

Elle ne s'aperçut pas que ni son enseignement, ni sa production, reposant sur l'effort pour imiter l'antique dans

1. Le Brun n'a jamais détesté les compliments. Le 2 janvier 1683, on distribue en pleine Académie une *Ode à M. Le Brun*, par Paul Mignard, où se trouvent beaucoup de vers comme ceux-ci :

Tout ce que l'esprit anime,
Tout ce que la main exprime
De riche, d'industrieux,
Et de savante manière,
N'a point la beauté dernière
Que lorsqu'il plaît à tes yeux.

ce qu'il a d'excellent, ne pouvaient s'accommoder de la théorie du progrès ébauchée par Perrault et développée par Fontenelle. Aussi Perrault ne semble-t-il pas avoir rencontré d'adversaires parmi les artistes.

Il s'expliqua plus clairement, de 1688 à 1697, dans ses fameux *Parallèles des anciens et des modernes*. Dès les premiers dialogues, il déclare tranquillement qu'en art les anciens n'ont pas *satisfait la raison*[1], et que « la grande difficulté n'est pas de prouver qu'on l'emporte aujourd'hui sur les Zeuxis, sur les Timantes et sur les Apelles, mais de faire voir qu'on a encore quelques avantages sur les Raphaëls, sur les Titiens, sur les Paul Véronèses et sur les autres grands peintres du dernier siècle... Cependant, ajoute-t-il avec assurance, j'ose avancer qu'à regarder l'art en lui-même, en tant qu'il est un amas et une collection de préceptes, on trouvera qu'il est plus accompli et plus parfait présentement qu'il ne l'était du temps de ces grands maîtres[2] ».

Au XVIIe siècle, l'Académie était avant tout une école : que l'art, en tant qu'*amas et collections de préceptes* fût plus avancé à Paris qu'à Rome, on comprend à la rigueur que les peintres et les sculpteurs français s'arrangeassent de ce postulat. Mais Perrault, loin de s'arrêter en si beau chemin, faisait son procès à Raphaël qui avait ignoré, entre autres choses, « la dégradation des lumières et cet affaiblissement des couleurs que cause l'interposition de l'air[3] ». Par conséquent, il n'hésitait pas à conclure : « La peinture en elle-même est aujourd'hui plus accomplie que dans le siècle même de Raphaël, parce que, du côté du clair-obscur, de la dégradation des lumières et des diverses bienséances de la composition, on est plus instruit et plus délicat qu'on ne l'a jamais été[4]. »

1. *Parallèle des anciens et des modernes*, 1re édition, t, I, p. 215.
2. *Parallèle...*, t. I, p. 220.
3. *Id.*, t. I, p. 233.
4. *Id.*, t. I, p. 237.

Voilà ce que Le Brun a pu lire dans l'ouvrage d'un auteur qui se réclamait de lui ! Faut-il croire que l'Académie tenait moins à ses dogmes que ne le donnent à penser les affirmations de ses membres les plus autorisés ? Toujours est-il que personne ne s'y scandalisa des audaces de Perrault.

Mais ce que Le Brun ne put pas lire, parce que Perrault ne publia cette partie de son ouvrage qu'après 1690, c'est le dénigrement de ce que les poètes et les peintres estimaient par-dessus tout, la mythologie et l'allégorie. Félibien considère le tableau d'histoire lui-même comme hiérarchiquement inférieur à l'allégorie [1], et l'allégorie presque toujours procède de la mythologie. Or quelle attaque plus irréfutable contre l'usage de la fable que celle de Perrault : « Si nos poètes, dit-il, veulent faire comme les anciens, il faut qu'ils mettent dans leurs poésies ce qui est connu de tous ceux du siècle où nous sommes, et comme les poètes grecs et latins n'employaient point dans leurs ouvrages la mythologie des Égyptiens, les poètes français ne doivent point employer les fables des Romains et des Grecs, s'ils ont envie de les prendre pour modèles [2]. » Le même raisonnement valait pour les peintres sans qu'il fût besoin de le spécifier, et cette fois c'était toute une révolution en germe, révolution qui d'ailleurs avorta, parce que la mythologie imposait depuis trop longtemps sa forme à la pensée française et que les fables étaient, quoi qu'en pensât Perrault, « plus essentielles à la poésie que les cornettes à deux rangs le sont à la beauté des femmes [3] ». L'Académie d'ailleurs continua à ne pas s'émouvoir, peut-être parce qu'elle considérait Perrault surtout comme un littérateur.

Il trouva moyen, en 1697, dans ses *Hommes illustres*, d'émettre une fois de plus des opinions peu orthodoxes. S'il

1. *Conférences de l'Académie pour l'année 1667*, préface.
2. *Parallèle...*, t. IV, p. 315.
3. *Id.*, t. IV, p. 318.

consacre à Le Sueur un article particulièrement élogieux, c'est qu'il lui est visiblement reconnaissant d'avoir égalé ou surpassé l'antiquité, sans l'imiter à la façon de Poussin ou même de Le Brun. Il ne voulait voir dans les ouvrages de Le Sueur que « la belle nature prise d'après l'idée du beau », idée que l'artiste tirait à la fois de l'étude intelligente des bas-reliefs antiques « sans en imiter ce qu'ils peuvent avoir de sec, de dur et d'immobile », et de celle des ouvrages modernes en s'inspirant de « ce qu'ils ont de gracieux, de naturel et d'aisé sans tomber dans le faible et le mesquin qu'on leur reproche ». Puis, dans la même notice, portant un coup droit à une des plus significatives créations de Colbert et de Le Brun, à l'Académie de France à Rome, il écrivait avec quelque dédain : « Quelques-uns ont trouvé qu'il manquait à Le Sueur d'avoir été à Rome... Il a été vrai longtemps qu'il fallait aller à Rome et y étudier un temps considérable pour réussir dans la peinture et dans la sculpture; mais cette maxime commence à n'être plus vraie depuis qu'on a transporté en France une partie des plus beaux tableaux et des plus belles statues qui faisaient aller en Italie, parce que, si l'on n'a pas les figures en original, on les a du moins fort bien moulées, ce qui suffit pour en prendre le goût et la manière. » A vrai dire, Perrault ne demande pas qu'on cesse d'étudier l'antiquité, mais il insiste sur l'importance exagérée que certaines personnes attachent au voyage d'Italie, et conclut que l'exemple de Le Sueur « fait bien voir que cette condition n'est pas absolument nécessaire pour rendre un homme habile ».

A propos de Poussin, Perrault, quoique académicien, se sépare encore de l'Académie : il n'a pas le fétichisme du peintre-philosophe. Philippe de Champaigne, pour avoir hasardé quelques critiques de détail à l'adresse de Poussin, s'était fait rabrouer assez vivement par Le Brun. Perrault s'exprime avec une entière liberté, et ce qu'il blâme surtout

chez le grand artiste, c'est précisément ce que Le Brun et ses partisans admiraient le plus : son goût si manifeste pour les belles antiques. Perrault rapporte complaisamment les attaques dont il fut l'objet : « On lui reprocha, dit-il, que dans plusieurs de ses tableaux il y avait quelque chose de dur, de sec et d'immobile, défaut qu'on prétendait venir de ce qu'il s'était trop appliqué à étudier et à copier les bas-reliefs antiques. Quelques-uns le blâmèrent aussi d'avoir donné à l'air de tête du Christ du tableau de Saint-Germain-en-Laye et de plusieurs autres tableaux quelque chose qui tenait plus d'un Jupiter tonnant que du Sauveur du monde. » Et l'ironie de la remarque suivante ne fait que mieux souligner les réserves exprimées sur le génie du peintre : « D'autres prétendent que ces défauts ne sont autre chose que des beautés un peu trop grandes pour les yeux qui n'y sont pas accoutumés. » Enfin Perrault, irrévérencieux à l'égard de l'illustre M. Poussin que Le Brun avait tant exalté, n'en fait plus le Raphaël français; Poussin, pour avoir trop aimé l'antique, n'est plus que « l'un des meilleurs peintres de son temps ».

Mais le meilleur, quel sera-t-il donc? Charles Le Brun, dont une œuvre exécutée, dès l'âge de quinze ans, « fait honte à la plupart des tableaux des meilleurs maîtres », Charles Le Brun, dont les cinq tableaux des batailles d'Alexandre « sont peut-être en leur genre les plus beaux qu'il y ait au monde », Charles Le Brun qui avait le culte exclusif de l'Italie et de l'antique, et dont Perrault prétend établir la gloire en ruinant celle de l'école de Rome et de la sculpture grecque.

C'est une chose assez curieuse que le plus fidèle et le plus sincère admirateur de Le Brun ait été, avec une étonnante inconscience, l'adversaire le plus résolu et le plus convaincu de ses principes. Mais il faut bien dire qu'un phénomène analogue s'observe dans toute l'histoire des relations de Le Brun avec ses confrères appartenant ou non à

l'Académie. Ce ne sont pas ses ennemis, comme Mignard, qui ont fait le plus de mal à sa doctrine ; ce sont ceux qui naïvement se séparaient de lui sur un point particulier, comme Philippe de Champaigne ou Monier, ceux qui refusant, comme Coypel, de choisir entre Poussin et Rubens, les unissaient dans leur sincère estime, ceux qui réclamaient en faveur de la vérité historique contre l'emphase académique, ceux qui jugeaient le coloris aussi indispensable que le dessin à la perfection des œuvres, ceux qui suivaient tout naturellement le goût général et laissaient le premier peintre à son isolement sans songer à le blesser. Nous verrons que ce mouvement, si nettement dessiné dans le monde des artistes, s'accentua de bonne heure dans celui des amateurs, et que, l'Académie à peine définitivement établie, les nouveautés qu'elle avait charge de combattre se produisirent spontanément avec l'art des Rigaud, des Largillière, des Antoine Coypel, des Santerre et des La Fosse, qui n'avaient attendu ni Watteau ni Le Moyne pour inaugurer une manière déjà différente de celle de Le Brun.

CHAPITRE V

ROGER DE PILES ET LES AMATEURS AU XVII[e] SIÈCLE

Tandis que les idées subversives de Perrault ne troublèrent, semble-t-il, ni Le Brun ni ses amis, qui acceptèrent les louanges et ne tinrent guère compte des théories, Roger de Piles, beaucoup moins outrancier, fut regardé par les contemporains, et même par les historiens de l'art au XIX[e] siècle, comme le champion de toutes les revendications artistiques et comme une sorte de révolté responsable des nombreux libelles qui parurent pour ou contre Poussin et Rubens à partir de 1675 [1].

A la vérité, Roger de Piles se mêlait beaucoup plus aux artistes et entrait plus avant dans l'examen et la critique de leurs ouvrages que ne le faisait l'inoffensif Perrault. Celui-ci resta toujours homme de lettres et transporta ses théories littéraires dans le domaine des arts, sans jamais attaquer un seul peintre ou sculpteur, sans jamais éloigner la clientèle par telle ou telle appréciation. Mais Roger de Piles, amateur dans toute la force du terme, s'avisa tout à coup de « déterrer le mérite » de Rubens « qui n'était regardé que

1. En 1677 ou 1678, paraît le *Banquet des Curieux*, auquel réplique bientôt le *Songe d'Ariste*, publiés l'un et l'autre au tome IV de la *Revue Universelle des Arts*. Pour la querelle des Poussinistes et des Rubénistes, consulter le récit documenté de Philippe de Chennevières, au tome III de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux* (p. 213 et suivantes), et Pierre Marcel, *La Peinture française au début du XVIII[e] siècle* (p. 55 et suivantes).

comme un peintre peu au-dessus du médiocre [1] », d'élever école contre école, de s'en prendre aux artistes vivants et de déclarer que, parmi les propres partisans de ses idées, quelques-uns manquaient de génie : « Ce qui me surprend extrêmement, affirme-t-il, c'est que la plupart de ceux qui louent et qui admirent les tableaux bien coloriés, bien loin de prendre la peine de les imiter dans ce qu'ils font, veulent qu'on donne des louanges à leurs tableaux qui, à l'égard de cette partie, en sont extrêmement éloignés [2]. » Voilà pour Blanchard et ses amis qui défendaient à l'Académie la cause du coloris dont Roger de Piles se faisait le champion. Et voici maintenant pour les peintres en général : « Ceux d'aujourd'hui ne travaillent la plupart que pour amasser de l'argent : cependant ils ne laissent pas de se croire de fort grands personnages [3]. » Il écrivait encore vingt-cinq ans plus tard : « Il y a peu de personnes qui aient une idée bien nette de la peinture, j'y comprends les peintres mêmes, dont plusieurs mettent toute l'essence de leur art dans le dessin, et d'autres ne le font consister que dans la couleur. [4] » N'est-il pas vrai que Roger de Piles était à l'occasion un sévère et dangereux ami ?

Non pas qu'il se montre jamais malveillant de parti-pris, mais il a un amour si vif et une si haute idée de la peinture qu'il souffre de voir les artistes s'en tenir « à une certaine routine dont il leur est impossible de rendre aucune raison [5] », et négliger par exemple l'étude de l'anatomie. Il constate leur ignorance en ce qui concerne la théorie [6] ou la pratique de l'art [7], et il se désole des résultats, car « ce qui

1. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 346.
2. *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 70.
3. *Id.*, p. 47.
4. *Abrégé de la vie des peintres*, 1re édition, p. 32.
5. *Dialogue sur le Coloris*, p. 41.
6. *Première conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 56.
7. *Remarques sur l'Art de Peinture de Du Fresnoy*, vers 435.

avilit la peinture et qui la fait descendre jusqu'à la bassesse des métiers les plus méprisables est le grand nombre de peintres qui n'ont ni esprit, ni talent, et quasi pas même de sens commun [1]. » Faut-il s'étonner qu'on ait été moins sensible aux excellentes intentions de Roger de Piles qu'aux vérités désagréables qu'il exprimait, et que les peintres si favorables à Perrault, l'aient presque tous, au début, considéré comme un ennemi ? De là cette idée qu'on se fait généralement d'un Roger de Piles batailleur et insurgé.

Ajoutons encore que Rubens, dans la lutte qui s'engagea entre les partisans du dessin et ceux de la couleur, représenta une sorte de danger public pour les premiers, en dépit des qualités qu'ils ne contestaient pas au grand artiste [2], et que son défenseur partagea tout naturellement la réprobation qui s'attachait à lui. Au reste Roger de Piles prenait un tel plaisir à rapporter telle ou telle parole du peintre flamand, à citer des passages de ses œuvres [3], à s'inspirer en toute occasion de ses opinions [4], qu'on oubliait son effort réel vers l'impartialité et qu'on ne voyait plus en lui que l'homme de parti.

Roger de Piles n'est cependant point un révolutionnaire. Il n'y a point de révolutionnaires au XVIIe siècle, il y a des réformateurs. Roger de Piles se range parmi ces derniers. Il ne s'oppose pas de tous points à Charles Le Brun ; leurs tendances simplement divergent. Le dogmatisme du peintre est en contradiction avec le libéralisme et l'éclectisme du critique. Mais sur les points essentiels de la doctrine l'accord existe ; on retrouve chez l'un et chez l'autre même pédago-

1. *Remarques sur l'Art de peinture de Du Fresnoy*, vers 487.

2. Cf. particulièrement le *Songe d'Ariste*, où Rubens s'irrite d'être opposé par ses admirateurs à des hommes tels que Poussin et Raphaël, et où l'auteur loue ses mérites.

3. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 39. Roger de Piles donne un extrait du *De imitatione statuarum*, dont il a le manuscrit entre les mains.

4. *Abrégé de la vie des peintres :* Léonard de Vinci, Holbein.

Portrait de Roger de Piles
par lui-même.
(Gravé par Bernard Picart).


Bernardus Picart fecit aquâ forti 1704.
ROGERIUS DE PILES NIVERNENSIS EQUES
ingenuarum Artium Amator, de Picturâ sedulo
scripsit, et se ipsum pingendo hujus cœlatæ imaginis
prototypum fideliter expressit anno sal. 1704 ætatis
vero 68. Natus Clameciaci anno 1635. obijt 5. Aprill. anni 1709.
ætatis 74.
Picart Romanus ex C.P.R.

gie, même respect des grands maîtres, mêmes exigences vis-à-vis des artistes, et s'il fallait chercher un peintre dont le tempérament fût vraiment antipathique à Roger de Piles, on aurait plus de chances de le rencontrer dans l'austère Philippe de Champaigne que dans le somptueux décorateur de la galerie et de l'escalier de Versailles ; cet écrivain n'a jamais manqué de juger durement le peintre janséniste [1] ; au contraire, dans sa *Balance des Peintres*, il a donné à Le Brun la préférence sur Poussin et l'a classé immédiatement après Rubens et Raphaël [2]. Il lui a marqué son respect dans le *Dialogue sur le Coloris* [3], et si, dans l'*Abrégé de la vie des peintres*, il a précisé quelques réserves, il a agi de même avec Raphaël et Rubens, et conclu que « quoi que la brigue ait pu faire pour obscurcir ses talents, sa mémoire en est déjà vengée [4] ». Donc, malgré ce qu'on a pu croire plus tard, pas d'inimitié personnelle ou du moins pas d'opposition absolue de doctrines entre le défenseur de Rubens et l'admirateur de Poussin ; au contraire une même conception des principes de la peinture, avec des tendances différentes ; et ainsi se marque encore mieux la vanité de l'effort tenté par Le Brun pour engager l'art national dans la voie étroite et stérile de l'imitation et de l'emphase.

Tout d'abord Le Brun et Roger de Piles ont ceci de com-

1. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 502 et suivantes, et surtout *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 56, où Roger de Piles après avoir rapporté les mêmes arguments qui se retrouvent dans la conférence de Philippe de Champaigne du 12 juin 1671 contre la recherche exagérée du coloris, déclare qu'*un homme de bon sens ne doit point parler de la sorte*. Il faut se souvenir que le *Dialogue sur le Coloris* fut composé en 1672 à la suite et à l'occasion du grand débat sur les mérites respectifs de la couleur et du dessin, débat qui dure de juin 1671 à janvier 1672 et dont le discours de Philippe de Champaigne marqua le commencement. Quoique Roger de Piles n'ait pas nommé expressément Philippe de Champaigne dans son dialogue, c'est bien lui qu'il vise.

2. *Cours de Peinture*, fin.

3. *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 40.

4. *Abrégé de la vie des peintres :* Le Brun.

mun : qu'ils aiment l'Académie et la jugent nécessaire pour libérer les beaux-arts de la servitude où les tenait, paraît-il, la corporation des maîtres peintres et sculpteurs. Cette grande idée de la fondation et de l'omnipotence d'une académie analogue à celle de Saint-Luc à Rome, cette idée d'une école dogmatique, jalouse de ses droits et de sa gloire, persuadée de son infaillibilité et tenant ses élèves en tutelle, n'est certainement pas moins chère à Roger de Piles qu'à Le Brun lui-même[1]. Dans ses *Remarques sur l'Art de peinture de Du Fresnoy*, il oppose au dédain de la noblesse pour les arts la faveur que le roi leur témoigne, lui qu'on voit « caresser ce bel art par les visites et par les présents considérables qu'il fait à son premier peintre, après avoir établi et fondé pour le progrès et la perfection de la peinture une Académie que son premier ministre honore de sa protection, de ses soins et souvent de ses visites[2] ». Dans l'*Abrégé de la vie des peintres*, il consacre à Martin de Charmois un article élogieux, uniquement parce que cet amateur fit connaître aux peintres « la noblesse de leur profession », et qu' « après avoir donné de la chaleur au projet qu'ils avaient fait de secouer le joug de la maîtrise, il employa ce qu'il avait de crédit et d'amis pour retirer la peinture de l'état languissant où elle était parmi les métiers et pour la remettre en honneur dans les arts libéraux ». Le peintre n'est pas un ouvrier, mais un artiste, et c'est l'Académie qui, la première, a marqué la différence ; désormais il ne tient qu'à lui de mériter l'estime par son savoir, sa bonne éducation, et de ne plus donner lieu de dire, lorsqu'on voit un jeune homme instruit et poli se porter vers la peinture, « que

1. Voir dans les *Procès-verbaux de l'Académie*, à la date du 6 juillet 1706, le discours sur la *Nécessité d'établir des principes et les moyens d'y parvenir*, où Roger de Piles dit à propos des règles : « Si elles sont infaillibles, comme il faut les supposer, elles feront faire infailliblement de fort belles choses à ceux qui ont un grand génie, comme elles empêcheront d'en faire de fort mauvaises à ceux qui n'en ont qu'un médiocre. »

2. *Remarques...*, vers 76.

c'est grand dommage, et qu'il aurait fait quelque chose dans la Pratique, dans les Finances ou dans quelque maison de qualité[1] ». Cette conception du rôle éducateur de l'Académie, destinée en outre à assurer aux artistes la situation sociale à laquelle ils ont droit, c'est la conception de Le Brun en 1648 et celle de Colbert. De là à la pédagogie instituée un peu plus tard, il n'y avait pas loin : Roger de Piles accepta cette pédagogie comme une chose avantageuse et indispensable.

Sans doute « il est constant que la nature et le génie sont au-dessus des règles et sont ce qui contribue davantage à faire un habile homme. » Sur ce point, ni l'Académie, ni Roger de Piles n'ont jamais élevé la moindre contestation, mais la nécessité des règles leur est apparue, inéluctable, pour apprendre le métier de peintre et pour y faire des progrès. Il faut étudier l'anatomie, la perspective et toutes les sciences qui concourent au dessin ; car, quelque opinion qu'on professe sur le coloris, « le dessin doit s'apprendre avant toute chose: il est la clef des beaux-arts ; c'est lui qui donne entrée aux autres parties de la peinture ; c'est l'organe de nos pensées, l'instrument de nos démonstrations et la lumière de notre entendement[2] ».

Mais que faut-il dessiner d'abord ? L'antique. Roger de Piles est formel : « Il y a des choses dans les arts dont la perfection est tellement établie par un sérieux examen de personnes éclairées et par une expérience de plusieurs siècles qu'on ne saurait mieux faire que de s'en remplir l'idée et de se les proposer pour modèles : tels sont les ouvrages de sculpture qui sont assez connus sous le nom d'antiques[3]. » Comme on le voit, il fait appel à ce

1. *Seconde conversation sur la connaissance de la peinture,* 1re édition, p. 226.

2. *Cours de Peinture,* 1re édition, p. 127.

3. *Première conversation sur la connaissance de la peinture,* p. 39. — Cf. aussi la remarque sur le vers 39 de l'*Art de Peinture.*

dogme traditionnel qui, des prédécesseurs mêmes de Raphaël, se transmettra jusqu'à nos jours. Il y a des vérités dont Roger de Piles défend de douter : celle de la perfection grecque est du nombre, d'autant plus que Rubens a longuement déduit les causes de la beauté de l'art à Athènes et à Rome et posé en principe que « pour la dernière perfection de la peinture il est nécessaire d'avoir l'intelligence des antiques, voire même d'un être pénétré [1] ».

Qu'admire en outre l'Académie ? Raphaël et Poussin. Le respect de Roger de Piles pour ces deux artistes n'est pas exclusif, mais il est sincère. Il revient sans cesse sur les mérites de Raphaël qui possède « avec plus d'excellence toutes les parties de son art qu'aucun autre peintre [2] », y compris Rubens, quoique ce dernier ait beaucoup mieux entendu le coloris. Dans le *Dialogue sur le Coloris*, il trouve le moyen de faire, avec les restrictions nécessaires, l'éloge de Poussin [3], et il conclut, dans ses *Réflexions sur les ouvrages de Poussin*, que cet artiste est « non seulement le plus habile de sa nation, mais qu'il va de pair avec les plus grands peintres d'Italie [4] ». En revanche il s'exprime sur le compte de Michel-Ange à peu près aussi sévèrement que les amis de Le Brun, et fait dire par le sage Pamphile, dans sa *Première conversation sur la connaissance de la peinture*, que c'est « tout au plus un savant dessinateur, mais un fort mauvais peintre aussi bien qu'un mauvais historien ». Plus tard, il reviendra un peu sur ce jugement [5] ; mais on ne peut dire qu'à propos de tel ou tel artiste — sauf en ce qui con-

1. *Cours de Peinture*, p. 139.

2. *Id.*, p. 25.

3. *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 54.

4. *Abrégé de la vie des peintres*, 1re édition, p. 481. Cependant, dans la *Balance des Peintres*, Poussin n'obtient que 53 points et Le Brun arrive à 56.

5. *Id.*, p. 223.

cerne le coloris — son goût ait jamais violemment heurté celui des Académiciens de la première heure. Et même lorsqu'il s'agit de la couleur, il ne se pose pas en intransigeant et déclare qu'« il y a des ouvrages de Paul Véronèse et de Tintoret dont *il* ne fait qu'un cas très médiocre[1] ». Il raille les amateurs qui ferment leur cabinet à tout ce qui n'est pas Vénitien ou Flamand, et, n'eussent été les circonstances, on aurait pu prendre Roger de Piles pour un arbitre, non pour un combattant.

On sait quelle importance Le Brun attache au *grand goût*. Roger de Piles, de son côté, veut que le peintre corrige la nature, et dans ses explications sur ce point particulier, on aperçoit déjà la théorie que Diderot développera si éloquemment plus tard[2]. La nature, dit-il, « est parfaite si on la considère en elle-même dans son intention et dans le général de ses productions » ; mais, en réalité, elle est « ordinairement défectueuse dans les objets particuliers, dans la formation desquels elle est détournée par quelques accidents, contre son intention qui est toujours de faire un ouvrage parfait[3] ». Il convient donc que l'artiste rétablisse la nature dans sa pureté et sa simplicité primitives, en s'attachant, comme les sculpteurs anciens, à rassembler harmonieusement les plus belles parties de plusieurs modèles dont il fera une œuvre unique. C'est ainsi qu'il arrivera à « répandre un grand goût dans tout ce qu'il fera », en évitant « surtout ce qui est bas et insipide[4] ».

Qu'a-t-il manqué à Albert Durer ou à Rembrandt pour s'élever aussi haut que Raphaël ou que Poussin ? Le grand goût. Albert Durer « est d'un goût de dessin tout à fait pauvre », et cela se comprend : « Il s'est attaché unique-

1. *Seconde conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 251.

2. Cf. Diderot, *Salon de 1767*, Introduction.

3. *Abrégé de la vie des peintres*, 1re édition, p. 21.

4. *Id.*, p. 2.

ment à la nature selon l'idée qu'il en avait, et bien loin d'en relever les beautés et d'en rechercher la grâce, il en a rarement imité les beaux endroits que le hasard fournit assez souvent[1] ». Quant à Rembrandt, son cas est plus grave encore : « Il disait lui-même que son but n'était que l'imitation de la nature vivante, ne faisant consister cette nature que dans les choses telles qu'elles se voient », et il poussait l'impertinence jusqu'à dire ironiquement, en montrant « de vieilles armures, de vieux vêtements, de vieux ajustements de tête et quantité de vieilles étoffes ouvragées... que c'était là ses antiques[2] ».

Ce grand goût d'ailleurs peut et doit se rencontrer même dans les genres secondaires, et « si le peintre se trouve engagé dans un petit sujet, il faut qu'il tâche de le rendre grand par la manière extraordinaire dont il le traitera[3] ». Il rendra le paysage dans le *style héroïque* ou dans le *style champêtre*[4], et il fera comme Rubens qui « ayant à représenter des sites naturellement ingrats et insipides, comme sont ceux des Flandres, les a rendus piquants par l'artifice du clair-obscur et par les accidents qu'il y a introduits[5] ».

Ainsi se réalisera cette élégance chère au XVII[e] siècle, qui

Du plus affreux objet fait un objet aimable.

C'est ce que Roger de Piles a dit avec moins de bonheur que Boileau, mais en reproduisant fidèlement le mouvement de sa pensée : « Il n'y a rien dans l'imitation où l'on ne puisse faire entrer de la grâce, ou par le choix, ou par la manière d'imiter. Il y a de la grâce dans l'expression des vices comme dans celle des vertus[6]. » Non, certes, l'amateur qui a écrit ces lignes

1. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 352.
2. *Id.*, p. 433.
3. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 70.
4. *Ibid.*, p. 201.
5. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 404.
6. *Cours de peinture*, p. 100.

n'était pas un révolutionnaire : on trouverait peu de textes plus significatifs de leur temps.

Enfin la théorie de l'expression des passions est loin de le laisser indifférent : « On doit, dit-il, considérer un tableau comme une scène où chaque figure joue son rôle [1]. » Dans la *Seconde conversation sur la connaissance de la peinture*, Damon avance qu'on peut voir dans l'expression des passions « non seulement l'âme du dessin, mais encore de la peinture ». Et le sage Philarque, écho de la pensée de l'auteur, ne formule que cette seule réserve : « Cela n'est pas mal dit, généralement parlant, mais cela n'est pas vrai, à parler proprement et dans la rigueur, car l'âme de la peinture est le coloris. » Un des grands défauts de Simon Vouet, qui avait commencé « d'introduire en France le bon goût conjointement avec Blanchard », ce fut de n'être point habile dans cette partie : « On ne voit dans ses figures, déplore Roger de Piles, aucunes expressions des passions de l'âme, et il se contentait de donner à ses têtes un certant agrément général qui ne voulait rien dire [2]. » Une signification précise et littérale qui se lise comme les vers d'un poète, voilà ce qu'exigent les amateurs aussi bien que les peintres de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Il est donc incontestable que Le Brun et Roger de Piles sont d'accord sur beaucoup de points essentiels, peut-être même malgré eux. A consulter les textes qui précèdent, à peine soupçonnerait-on çà et là quelques légères divergences d'opinion. Et cependant leurs tendances sont diamétralement opposées : l'un se rattache au passé et s'enferme dans un dogme étroit ; l'autre exalte sans cesse la nature, la vie, et fait prévoir l'art du XVIIIe siècle dont il favorise l'éclosion; il laisse entrer un flot d'air dans la prison académique telle que Le Brun l'avait conçue et en partie réalisée. Ce n'est

1. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 43.
2. *Id.*, p. 468.

pas vraiment Roger de Piles que nous venons d'entendre, c'est l'homme du XVIIe siècle, respectueux de l'ordre, de la règle, de la tradition ; il nous reste à connaître l'amateur libéral, éclectique et réfléchi, qui diffère autant de Le Brun que Le Brun différait de son maître Simon Vouet ou même des *suppôts de la jurande*.

Roger de Piles a beaucoup lu[1], et ses idées, au commerce des écrivains étrangers, se sont affranchies de la routine où se complut souvent l'Académie. Il s'aperçoit qu'un Allemand comme Sandrart est plein d'admiration pour des artistes qui n'avaient point connu l'Italie ou qui ne se souciaient guère d'imiter l'antique ; il s'informe sur l'art flamand ou hollandais auprès de Corneille de Bie, de Karel van Mander, et sans doute d'Isaac Bullart, quoiqu'il ne nomme pas ce dernier ; il comprend dès lors qu'« il y a beaucoup de peintres qui, bien qu'ils ne soient pas du premier ordre, ne laissent pas d'être fort estimés... Il n'y a point de peintre médiocre, ajoute-t-il, qui n'ait quelquefois bien peint, ni d'excellent peintre qui n'ait fait des choses médiocres[2] ». Qui sait même si ce n'est point en lisant la *Felsina Pittrice* du chanoine comte Malvasia que cette vérité lui est apparue ? Car Malvasia, en exaltant les moindres peintres bolonais, ses compatriotes, et en signalant au contraire tous les défauts des plus glorieux artistes du reste de l'Italie, a pu ouvrir les yeux à Roger de Piles et lui faire comprendre que bien peu d'œuvres d'art sont absolument méprisables[3].

Au reste, avant d'avoir pu lire l'ouvrage de Malvasia, il avait déclaré, dans le *Dialogue sur le Coloris*, qu'« il n'y a point de tableau parfait et *que* les plus beaux ne sont estimés

1. *Abrégé de la vie des peintres*, préface.
2. *Ibid.*
3. Malvasia avait envoyé son livre à Roger de Piles qui l'avait soigneusement annoté. J'ai été assez heureux pour retrouver et acquérir l'exemplaire portant la signature *de Piles* et la mention *ex dono auctoris*.

tels que pour être les moins mal [1] ». On trouve en lui, comme chez la plupart des historiens et des amateurs, cet éclectisme et ce libéralisme qui proviennent de la connaissance et de la comparaison d'œuvres très diverses et aussi du sentiment maintes fois éprouvé que certains tableaux sont laids malgré leur correction et certains autres admirables sans aucun souci des règles. Il a peu de sympathie pour les primitifs, mais il découvre avec étonnement qu'ils ne sont pas sans mérite, et que l'*Adoration de l'agneau mystique*, des Van Eyck, « est encore aujourd'hui regardé comme une merveille [2] ». On ne peut voir dans le vieux Breughel un disciple de Raphaël; cependant il avoue que « personne n'a rien fait de mieux » dans son genre [3].

C'est peut-être dans ses appréciations sur Rembrandt que se manifeste le mieux son effort pour pénétrer le génie d'un artiste et échapper à la prévention. Le grand peintre hollandais a été assez peu goûté en France au XVII[e] siècle. Michel de Marolles ne le distingue pas d'hommes assez médiocres [4], et il est en général plus recherché pour ses estampes que pour ses tableaux; le R. P. Hochereau et M. du Vivier semblent seuls avoir accueilli avec faveur sa peinture dans leurs collections [5]. Félibien, tout en reconnaissant que cet artiste « a beaucoup d'art et a fait de fort belles têtes », n'est pas très enthousiaste. « Cependant, ajoute-t-il, comme les goûts sont différents, plusieurs personnes ont fait cas de ses ouvrages [6]. » Florent Le Comte, ce compilateur intrépide, constate que « ses tableaux sont

1. *Dialogue sur le Coloris*, 1[re] édition, p. 78.
2. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 346.
3. *Id.*, p. 374.
4. Cf. le *Livre des Peintres* :

> On loue Albert Flamen et Garnier est louable ;
> Les Hollandais le sont : Vaterlo, Polembout,
> Velde, Lives, Rhinbrand, Vischer, Ostade Gout...

5. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs au XVII[e] siècle*.
6. Félibien, *Septième entretien*.

peints d'une manière particulière [1] », et Isaac Bullart, qui s'occupe longuement d'artistes flamands ou hollandais sans grand talent, oublie de le citer.

Or Roger de Piles, pendant son séjour en Hollande, entend parler d'un portrait que Rembrandt avait fait de sa servante « pour l'exposer à une fenêtre et tromper les yeux des passants ». Il a la curiosité de le voir, le trouve « d'un beau pinceau et d'une grande force », l'achète, et dès lors ce tableau « tient une place considérable » dans son cabinet [2]. Non pas qu'il goûte Rembrandt comme on le goûtera plus tard : il constate qu'« il ne faut chercher dans ses ouvrages ni la correction du dessin, ni le goût de l'antique », que son talent « ne s'est pas tourné à faire un beau choix du naturel », et qu'« avec le lait, il avait sucé le goût de son pays ». Toutes fautes irrémissibles! Mais, à côté de cela, Roger de Piles qui a, dit-il, entre les mains un grand nombre de ses dessins, trouve ses portraits « d'une force, d'une suavité et d'une vérité surprenantes ». Il s'aperçoit que le peintre hollandais a dessiné « une infinité de pensées qui n'ont pas moins de sel et de piquant que les productions des meilleurs peintres », et aussi qu'il a « un artifice merveilleux pour l'imitation des objets présents ». Enfin Rembrandt est « maître de ses couleurs », et ses touches « sont si à propos qu'elles expriment et la chair et la vie [3] ». Ni cette méthode d'analyse, ni les conclusions de Roger de Piles ne rappellent les procédés ordinaires de Le Brun.

1. Florent le Comte, *Cabinet des Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, t. III, p. 125.

2. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 10. Il faut noter combien le mérite de *tromper les yeux* a séduit les hommes du XVIIe siècle. Cette expression revient plus souvent encore chez Roger de Piles que chez les artistes de l'Académie ; et longtemps après, en 1739, le président de Brosses, de passage à Avignon s'enthousiasme pour un trompe l'œil dont il donnerait volontiers dix mille francs, dit-il, si le tableau était à vendre. (*Le Président de Brosses en Italie*, édition Colomb, t. I, p. 17.)

3. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 433 et suivantes.

Devant les belles œuvres, le critique se laisse aller à son impression, puis recherche les raisons précises de son admiration, et ne s'inquiète qu'en dernier lieu de savoir si les règles ont été observées ou non. Il est amateur, non professeur : Le Brun est avant tout professeur et étudie les œuvres surtout au point de vue de l'enseignement. Ainsi il s'enferme dans les principes d'où s'échappe Roger de Piles sans même y prendre garde.

C'est qu'en effet celui-ci possède la qualité essentielle du critique : le besoin de se rendre compte des choses et l'habitude de ne formuler un jugement qu'après les avoir bien comprises. « La véritable connaissance de la peinture, écrit-il, consiste à savoir si un tableau est bon ou mauvais, à faire la distinction de ce qui est bon dans un même ouvrage d'avec ce qui est mal, et de rendre raison du jugement qu'on en aura porté [1]. » Partout il se livre à cette analyse scrupuleuse, et si parfois il risque des conclusions téméraires, comme lorsqu'il lui semble que Rubens « a été envoyé du ciel pour apprendre aux hommes l'art de peindre [2] », il faut reconnaître qu'il a fait aux préventions de son siècle la part la plus petite possible, et qu'il a jugé les hommes et les œuvres avec compétence et délicatesse. Il a d'ailleurs apporté à son travail la plus entière bonne foi, et l'on n'y trouve que les exagérations fatales des œuvres polémiques où la pensée se fausse malgré soi. Lorsqu'il lui arrive de relever chez Raphaël certaines erreurs, il prévoit le scandale que soulèvera son attitude chez les lecteurs timorés qui, tout en partageant son avis, blâmeront sa liberté de langage, et il leur répond par avance : « J'aime tout ce qui est bon dans les ouvrages des grands maîtres

1. *Première conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 7.

2. *Sentiments de Charles-Alphonse Du Fresnoy sur les ouvrages des principaux et meilleurs peintres des derniers siècles*, à la suite des *Remarques sur l'art de peinture*.

sans distinction des noms et sans aucune complaisance. J'aime la diversité des Ecoles célèbres; j'aime Raphaël, j'aime le Titien, et j'aime Rubens; je fais tout mon possible pour pénétrer les rares qualités de ces grands maîtres; mais, quelques perfections qu'ils aient, j'aime encore mieux la vérité [1]. » Cette indépendance de jugement est en effet une des plus précieuses qualités de Roger de Piles, et le différencie singulièrement de la plupart des orateurs de l'Académie au temps de Le Brun.

Il nous a dit d'ailleurs comment on devait se former à la connaissance, et par suite se préparer à la critique des tableaux. Sans doute « un homme d'esprit qui ne sera point instruit des principes de l'art peut bien juger d'un tableau, encore qu'il ne donne pas toujours raison de ses sentiments »; mais il y a une éducation nécessaire du véritable amateur, et voici comment Roger de Piles la comprend : « Je voudrais, dit-il, que n'étant prévenu d'aucune manière particulière, il entendît les plus savants peintres et les plus habiles connaisseurs, non pas comme des oracles, mais comme des gens qui peuvent fort bien se tromper, et qu'ainsi il n'en suivît les opinions qu'après les avoir examinées et en être pleinement convaincu. » Puis l'apprenti critique lirait « quelques-uns de ceux qui ont le mieux et le plus nettement écrit de la peinture », et ainsi se familiariserait avec quelques principes qu'il « verrait ensuite mis en pratique dans les plus beaux tableaux ». Il prendrait soin de ne pas se borner à l'étude des chefs-d'œuvre, mais de « voir toutes sortes de peintures indifféremment, pourvu que ce soit avec des peintres habiles... *pourvu* qu'ils en raisonnent avec *lui* et qu'ils aident *son* esprit à choisir ce qui est bien d'avec ce qui ne l'est pas [2] ». Observer, raisonner, s'infor-

1. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 27.

2. *Première conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 32.

mer, et, comme conseille Descartes, ne rien accepter pour vrai que la raison n'ait montré être tel, voilà ce que Roger de Piles demande à l'amateur et au critique : quelles meilleures garanties pourrait-on exiger aujourd'hui ? et comment ne pas reconnaître dans cet homme du XVII[e] siècle, attaché aux principes, un précurseur de l'esprit moderne avide de vérité, d'impartialité, de documentation ? Les tendances de Roger de Piles l'éloignent du dogmatisme académique ; sa théorie, elle aussi, l'en sépare, malgré les ressemblances que nous avons constatées, pour ainsi dire, à la base.

Il défend la Compagnie, il accepte sa pédagogie, il révère l'antique, Raphaël et Poussin ; mais il se dégage de toute superstition, et raisonne ses sentiments. C'est précisément en recherchant les causes de son respect pour les gloires consacrées qu'il arrive à une doctrine très différente de la doctrine quasi officielle. Pourquoi faut-il imiter l'antique ? Parce que, répondait Le Brun, c'est l'exemplaire de l'éternelle beauté. Roger de Piles n'en disconvient pas, mais se demande bientôt pourquoi l'antique est l'exemplaire de l'éternelle beauté. Et tandis qu'à l'Académie on ne songe même pas à poser la question, il en apporte une solution séduisante et favorable à toutes les initiatives d'un art nouveau : « L'antique n'est beau, affirme-t-il, que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la belle nature [1]. » Et ainsi il faut imiter l'antique, mais en se reportant toujours à la nature ; les peintres en particulier ne se doivent tout au plus servir de la sculpture grecque que comme d'un moyen pour faire choix de la belle nature, dont elle tire son premier mérite [2].

Pour s'être trop attaché à l'antique et s'en être fait une

1. *Cours de Peinture*, 1[re] édition. Cf. la *Remarque* sur le vers 39 de l'*Art de peinture*.

2. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, 1[re] édition, p. 54.

manière, Poussin « a donné dans la pierre », il lui a manqué cette souplesse vivante où se reconnaît la nature, et l'on comprend, lorsqu'un admirateur fervent du grand peintre demande à Philarque ce qu'il désirerait de plus dans son œuvre, que cet interprète de Roger de Piles réponde : « Qu'il se fût humanisé davantage [1]. » L'antique est admirable, mais à condition d'être traité « comme un livre qu'on traduit dans une autre langue, dans laquelle il suffit de bien rapporter le sens et l'esprit, sans s'attacher servilement aux paroles [2] ». Donc sachons nous servir de l'antique, et n'oublions pas que « s'il est pris tout cru et sans qu'il soit assaisonné des beautés vivantes de la nature, l'usage en sera dangereux [3] », tandis que les peintres en auront tiré le meilleur parti possible, lorsqu'il semblera que « leurs figures toutes vivantes *ont* plutôt servi de modèles pour les antiques que les antiques pour leurs figures [4] ». En définitive, la nature seule doit guider l'artiste; à l'artiste de la bien comprendre et de la dégager de tout ce qui l'avilit.

Mais, dira-t-on, une telle conception de la nature ne diffère pas sensiblement de celle de Le Brun, et en somme ce n'est pas à l'expression du vrai que tend Roger de Piles, mais à celle d'un idéal dont nous ne trouvons dans la réalité aucun exemplaire. Toutefois, si l'on y regarde de plus près, on se rendra compte que Le Brun recherche surtout le grand goût et que Roger de Piles exige avant toutes choses la vérité. Ce dernier se demande lequel vaut le mieux du peintre qui copie la nature telle qu'il croit la voir, ou de celui qui dessine « toutes choses de pratique sans pouvoir s'assujettir à rien retoucher ni examiner sur le

1. *Seconde conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 267.

2. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 25.

3. *Première conversation sur la connaissance de la peinture*, 1re édition, p. 42.

4. Remarque sur le vers 40 de l'*Art de peinture*.

naturel », et il conclut en faveur du premier qui du moins représente « une nature qui nous est connue et que nous voyons tous les jours[1] ».

De plus, dans son *Cours de Peinture*, il a pris soin de ne laisser aucune équivoque se produire sur ce point essentiel. Ayant défini la peinture « l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs », il en déduit logiquement que « plus le peintre imite fortement et fidèlement la nature, plus elle nous conduit vers sa fin qui est de séduire nos yeux[2] ». Dans ces conditions, que doit d'abord rechercher l'artiste? Le vrai. Mais il y a deux sortes de vrai : le vrai simple qui est la copie de la nature telle qu'elle s'observe tous les jours, et le vrai idéal, « choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modèle, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de l'antique[3] ». L'union de ces deux vrais donne le vrai *parfait* que peu d'artistes ont atteint. Or c'est le « premier vrai, le vrai essentiel... qui donne la vie à toutes les perfections... dont on le veut revêtir » au moyen du vrai idéal, et par suite « ces perfections ne sont que de secondes vérités qui toutes seules n'ont aucun mouvement, mais qui, à la vérité, font honneur au premier vrai lorsqu'elles lui sont attachées[4] ». Conclusion : « Tout peintre qui non seulement négligera ce premier vrai, mais qui n'aura pas un grand soin de le bien connaître et de l'acquérir avant toutes choses, ne bâtira que sur le sable, et ne passera jamais pour un véritable imitateur de la nature[5]. »

L'insistance avec laquelle Roger de Piles revient, dans toutes ses œuvres, sur la nécessité de dessiner d'après

1. Remarque sur le vers 177 de l'*Art de peinture*.
2. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 3
3. *Ibid.*, p. 32.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. *Ibid.*, p. 43.

nature, de s'adresser aux yeux avant de parler à l'esprit [1], de donner le plus possible l'impression de la vie, est très caractéristique. On peut dire que de cette théorie du vrai découlent presque tous les préceptes ou conseils qu'il donnera. L'art reste idéaliste, mais s'appuie sur la connaissance et l'observation exacte de la réalité, et l'idéalisme n'arrive à son plein effet que si l'imitation de la nature est assez habile pour nous faire presque illusion. De là vient l'importance que Roger de Piles attache au coloris. Il y voit moins encore un moyen de charmer les yeux que de donner l'impression complète du réel.

Il faut que le tableau *appelle le spectateur*. Mais rien n'y contribue autant que « le coloris composé de toutes ses parties qui sont le clair-obscur, l'harmonie des couleurs, et ces mêmes couleurs que nous appelons locales, lorsqu'elles imitent fidèlement, chacune en particulier, la couleur des objets naturels que le peintre veut représenter [2] ». On comprend dès lors que le coloris soit véritablement la fin de la peinture, si le dessin en est le fondement, et l'on comprend aussi que le coloris ne consiste pas dans ces *teintes générales* que Roger de Piles blâme chez Le Sueur, chez Simon Vouet, chez Poussin et chez Le Brun [3], mais dans la science des *valeurs* dont il indique le principe, dans cette science qui « ne consiste pas à donner aux objets peints la véritable couleur du naturel, mais à faire en sorte qu'ils paraissent l'avoir [4] », dans cette science qui exige certaines exagéra-

1. « La fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux. » *Dialogue sur le Coloris*, 1re édition, p. 69. — Roger de Piles dit aussi à propos de Poussin : « Sa principale attention était de plaire aux yeux de l'esprit, quoiqu'il soit très constant que tout ce qui est d'instructif dans la peinture ne doit se communiquer à l'esprit que par la satisfaction des yeux, c'est-à-dire par une parfaite imitation du naturel, qui est la fin essentielle du peintre. » *Abrégé de la vie des peintres*, 1re édition, p. 481.

2. *Cours de Peinture*, 1re édition, p. 19.

3. *Abrégé de la vie des peintres :* notices sur Le Sueur, Vouet, Poussin, Le Brun.

4. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, 1re édition, p. 62.

tions ou certaines atténuations de tons selon les voisinages, selon la distance à laquelle devra être vu le tableau, dans cette science qui, comme celle du dessin, recherche le *vrai parfait* par la combinaison du *vrai simple* et du *vrai idéal*, et sépare l'*imitateur* de l'*esclave de la nature* [1]. Il est en effet incontestable que certaines lumières, certains coloris ne peuvent être représentés directement, mais par des oppositions de tons d'où résultent les valeurs capables de traduire la réalité. Roger de Piles a eu le grand mérite de le comprendre et de restituer ainsi à la couleur sa fonction véritable, différente de celle que lui assignait Le Brun. Où celui-ci ne discernait qu'un agrément banal, il a signalé une nécessité technique, et, pour reprendre le mot extraordinaire de Rembrandt, il a marqué la distance qui sépare le *peintre* du *teinturier* [2].

Sans cesse Roger de Piles proteste contre la *manière*, chez Vouet, chez Poussin, chez Le Brun lui-même et chez tant d'autres. Non pas que la manière exclue la beauté des lignes ou du coloris; parlant de celle de Le Brun, il dit : « Cette habitude est belle à la vérité ; mais faute d'examiner la nature et de voir qu'elle peut exprimer une même passion de différentes façons... il a privé ses ouvrages d'un prix qui non seulement leur aurait donné entrée dans les cabinets des curieux, mais qui leur y aurait procuré une place considérable [3]. » Donc si la manière est mauvaise, c'est uniquement parce qu'elle s'oppose au vrai, parce que les peintres qui y ont recours n'ont pas compris que la nature

1. « Un peintre qui imite les couleurs du naturel telles qu'il les voit et qu'elles paraissent est l'esclave de la nature et non pas son imitateur. » *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, 1re édition, p. 63.

2. Roger de Piles rapporte ainsi ce mot : « Comme on lui reprochait un jour la singularité de sa manière d'employer les couleurs qui rendaient ses tableaux raboteux, il répondit qu'il était peintre et non pas teinturier. » *Abrégé de la vie des peintres*, 1re édition, p. 435.

3. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 518.

est « la source de la variété [1] » aussi bien que de la beauté.

Dès lors, tout en faisant à l'expression une part très grande, puisque, dans la *Balance des peintres*, il lui donne le même coefficient qu'au dessin et au coloris, il a toujours déclaré qu'on ne pouvait déterminer avec précision les attitudes et les airs de têtes correspondant aux divers états de l'âme. Avant que Le Brun produisît à l'Académie ses préceptes sur cette matière et les figures destinées à les illustrer, Roger de Piles proclamait qu'en ce qui concerne les expressions chacun « en doit user selon son génie et selon l'étude qu'il en a pu faire... De dire, ajoute-t-il, comme il faut que ces parties soient disposées pour exprimer les différentes passions, c'est ce qui est impossible et dont on ne peut donner des règles bien précises ». Il observe même avec beaucoup de justesse que la diversité des nuances dans l'expression « fait faire la distinction des peintres qui sont véritablement habiles d'avec ceux qu'on appelle maniéristes et qui répètent jusqu'à cinq ou six fois dans un même tableau les mêmes airs de tête [2] ».

Changea-t-il d'avis après avoir lu le petit traité de Le Brun sur l'*Expression des passions?* Dans aucun de ses ouvrages il n'a manqué de montrer qu'il conserva son opinion de 1668; mais il s'en est expliqué plus nettement encore dans sa biographie de l'artiste : « Le traité curieux qu'il a composé des passions de l'âme avec des figures démonstratives fait voir la grande attention qu'il y avait faite. Il semble pourtant qu'en cela même il a trop généralement suivi l'idée qu'il s'en était faite, en sorte qu'elle a dégénéré en habitude et en ce qu'on appelle manière. » Et Roger de Piles reproche au grand peintre « d'avoir réduit la nature à l'habitude qu'il avait contractée, ou de n'y avoir pas assez

1. *Abrégé de la Vie des Peintres*, p. 481.

2. Remarque sur le vers 233 de l'*Art de peinture*.

considéré les diversités dont elle est susceptible et dont les productions singulières ne sont pas moins l'objet du peintre que les générales [1] ». Donc là encore il y a désaccord entre Le Brun et Roger de Piles, non sur le principe, puisque tous deux jugent essentielle la science de l'expression, mais sur l'application de ce principe. Leurs tendances différentes se manifestent en ce que l'un s'attache à une rhétorique somptueuse et monotone, alors que l'autre se penche sur la réalité pour la mieux saisir et en tirer de beaux effets.

Dans tous les ordres d'idées nous retrouverions cette même opposition. S'agit-il des draperies ? Roger de Piles veut qu'on sente la variété et la diversité des étoffes [2]. S'agit-il du paysage? Il demande qu'on puisse distinguer les diverses essences des arbres, que les feuillages soient facilement reconnaissables, ainsi que les troncs, et même que les herbes du premier plan soient peintes d'après nature [3]. S'agit-il de l'exactitude de l'histoire? Il ne la considère pas comme absolument nécessaire, puisqu'elle n'entre pas dans la définition qu'il donne de la peinture; mais il se montrera très exigeant et déclarera que l'histoire est pour le peintre « d'une bienséance indispensable [4] ». Partout et toujours nous constaterons chez Roger de Piles ce même examen scrupuleux des œuvres et des hommes en prenant pour critérium le respect de la nature et l'amour de la beauté naturelle.

On lui a fait tort en ne considérant en lui que le fougueux partisan de Rubens ou que l'auteur de la *Balance des peintres*. En réalité, il a été le premier en date des écrivains d'art proprement dits, un des premiers aussi par le talent. S'il

1. *Abrégé de la vie des peintres :* Le Brun. — Cf. *Cours de Peinture,* 1re édition, p. 166 une appréciation analogue sur le traité de Le Brun.

2. *Cours de peinture,* 1re édition, p. 187.

3. *Ibid.*, p. 227.

4. *Seconde conversation sur la connaissance de la peinture,* 1re édition, p. 107.

n'écrit pas avec une scrupuleuse correction ni avec beaucoup d'élégance, s'il est verbeux à l'excès, du moins a-t-il de la vivacité, des mots qui portent, des réflexions ingénieuses, et surtout la passion de l'art et de la vérité, la curiosité et l'éclectisme de l'historien, le libéralisme des novateurs qui raisonnent, enfin la réflexion et la sûreté de jugement sans lesquelles il n'est pas d'opinion digne d'être retenue. Pendant que Le Brun s'enlisait dans ses dogmes, Roger de Piles poursuivait ses recherches, élargissait ses vues et substituait à la vieille doctrine autoritaire des théories plus souples; Le Brun avait introduit dans l'art français le principe et la pratique de l'imitation; Roger de Piles, en conseillant le retour à la nature, élimine sans efforts la *manière* et prouve qu'en dépit de l'absolutisme officiel le goût français ne peut pas être comprimé; il est à la tête de ces amateurs lettrés ou simplement curieux, qu'on est trop tenté d'oublier, mais qui maintiennent avec un doux entêtement les traditions de libéralisme au XVIIe siècle [1].

Le plus célèbre d'entre eux est certainement Fénelon [2], chez qui les allusions aux œuvres ou aux idées artistiques abondent. A première vue, on le prendrait pour un pur *poussiniste*. Dans ses deux dialogues sur la peinture que

1. Roger de Piles, si fort attaqué à l'Académie en 1677, y entra en 1699 et y joua un rôle considérable, s'il faut en croire Hulst généralement bien informé : « M. de Piles avait toujours l'oreille et la confiance de M. le Protecteur (Mansart), et durant tout le directorat de M. Coyzevox, les principales affaires de l'Académie, surtout celles qu'on nomme gracieuses, lui passaient par les mains. Nos registres fournissent pour cela plus d'une induction — entre autres sous les dates du 21 et 27 octobre 1702. — La sorte de crédit que cela lui donnait dans la Compagnie y croisait souvent un peu trop l'autorité du directeur, ce qui est toujours un mal, quand même ce coopérateur n'agirait jamais que pour le bien, par le dégoût qu'il est difficile qu'il n'en naisse pour celui qui doit toujours figurer en premier. Cette réflexion au surplus n'a aucune application particulière à M. Coyzevox qui, à ce qu'on assure, s'arrangeait fort bien avec M. de Piles et vivait en bonne intelligence avec lui. » Ms. 16 *b* de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.

2. Cf. Paul Bastier, *Fénelon critique d'art*.

Frontispices des

Conversations sur la peinture et de *L'Abrégé de la vie des Peintres*,

par Roger de Piles.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

DIVERSES
CONVER
SATIONS
SVP LA
PEINTVRE

Reflexions
Sur les
Ouvrages des
principaux
Peintres

publia pour la première fois l'abbé de Monville, à la suite de la *Vie de Mignard*, en 1731, il analyse deux tableaux de Poussin avec le même souci de l'expression des passions, de l'invention, de la composition, qu'on aurait pu le faire à l'Académie. Son admiration pour le peintre-philosophe rappelle celle de Bourdon ou de Le Brun. Mais si l'on se reporte à d'autres pages où Fénelon n'est plus hanté par l'idée de faire de Poussin l'égal des plus grands maîtres, l'impression change.

Comme Roger de Piles, Fénelon est incontestablement un classique : il aime l'ordre, la clarté, la symétrie; son antipathie pour le gothique provient surtout de ce que les architectes du moyen âge lui paraissent ignorer la science des proportions [1]. Mais, comme Roger de Piles également, il a le culte du vrai : « Blâmer Homère, écrit-il, d'avoir peint fidèlement d'après nature, c'est reprocher à M. Mignard, à M. de Troy, à M. Rigaud, d'avoir fait des portraits ressemblants [2]. » Et la réunion de ces trois noms, si bien choisis pour marquer la transition du XVIIe au XVIIIe siècle, nous éclaire déjà sur les sentiments de Fénelon.

La nécessité pour le peintre de se reporter sans cesse à la nature lui semblant évidente, il juge volontiers de la valeur d'un tableau par sa ressemblance avec la réalité. Raphaël, selon lui, « voudrait pouvoir tromper le spectateur et lui faire prendre son tableau pour Jésus-Christ même transfiguré sur le Thabor. Sa peinture, ajoute-t-il, n'est bonne qu'autant qu'on y trouve de vérité [3] ».

Rien d'étonnant donc, étant donné cet amour de l'exactitude, à ce qu'il exige du peintre une connaissance précise de l'histoire grâce à laquelle seront évitées les erreurs grossières des artistes de Lombardie, par exemple, qui

1. *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, ch. X.
2. *Ibid.*
3. *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, ch. V.

« ont peint le grand prêtre des Juifs comme un pape[1] ».

Au jugement de Fénelon, l'élégance, le charme, la délectation sont indispensables à la perfection de la peinture, et par ce goût d'un art aimable, délicat, presque sensuel, il s'éloigne de Le Brun pour se rapprocher de Le Moyne ou de Largillière. Toutefois il faut que ces qualités s'appuient sur une observation exacte de la nature. Poussin peint « une île dans une eau claire qui fait plusieurs tours et retours dans des prairies et dans des bocages où on voudrait être, tant ces lieux paraissent aimables[2] ». Mais ils ne paraissent aimables et on n'y voudrait être que parce qu'ils semblent naturels.

Le grand goût est une belle chose, et Fénelon reproche aux peintres chinois de n'avoir « ni correction de dessin, ni ordonnance, ni noblesse dans les figures, ni vérité dans les représentations[3] »; mais le grand goût ne saurait suppléer à l'imitation consciencieuse de la nature, et Fénelon loue Titien de ne point peindre dans ses paysages « un riche parterre avec des jets d'eau et des bassins de marbre », mais bien « un vallon plein de fraîcheur avec un clair ruisseau, des montagnes escarpées et des lointains qui s'enfuient dans l'horizon[4] ». Dira-t-on que ce n'est pas là le naturel tel que nous le comprenons? Soit; mais prétendre qu'un homme du XVIIe siècle doit avoir l'esthétique d'un homme du XXe ne serait guère raisonnable; il suffit que l'on puisse noter chez les contemporains de Louis XIV, de Colbert et de Le Brun, la manifestation de tendances qui expliquent comment et pourquoi a échoué l'entreprise destinée à fixer la formule unique et définitive de la beauté.

1. *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, ch. VIII.
2. *Jugement sur quelques tableaux.*
3. *Dialogues des morts :* Confucius et Socrate.
4. *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, ch. X.

Comme Roger de Piles encore, Fénelon a été éclectique : sans doute les architectes du moyen âge sont des barbares; mais il prend un vif plaisir « à voir... dans un tableau de Téniers des festins de village et des danses rustiques[1] ». Antonio Moro représente le Christ avec deux apôtres : « C'est un ouvrage médiocre, observe Fénelon; les airs de tête n'ont rien de noble et sont sans expression; mais cela est bien peint; *c'est une vraie chair.* » Et dans le portrait de Moro par lui-même, il loue encore « malgré une barbe horrible, une physionomie fantasque et un habillement qui l'est encore plus », l'impression de vie qu'on éprouve en présence de cet homme « enveloppé d'une robe de chambre noire qui est ample et avec tant de gros plis qu'on croit le voir suer sous tant d'étoffes[2] ». Il n'est pas jusqu'aux Chinois à qui il ne reconnaisse des qualités; il trouve à leur peinture « quelque vie et une grâce je ne sais quelle », et, malgré de graves et irrémédiables défauts, il constate qu' « on est ébloui par la beauté des couleurs et du vernis[3] ». Ainsi Fénelon, loin d'entrer dans les querelles artistiques, d'ailleurs bien apaisées à l'époque où il écrit, réunit dans son admiration Poussin et Titien, compte ou a compté parmi ses amis Mignard, Rigaud et de Troy, témoigne son estime aux Flamands et ne dédaigne même pas l'art exotique.

En résumé, il a fait de l'imitation du naturel le principe de la peinture; il a aimé d'instinct des grâces qui nous paraissent aujourd'hui un peu factices; mais en cela Fénelon fut un précurseur, et il eut le grand mérite de vouloir joindre à l'élégance du goût rocaille le respect de la vérité et le culte des formes vivantes, où entre même une délicate sensualité : c'est Fénelon qui reproche à une Vénus de Le Brun de « n'être point assez Vénus[4] » ; c'est lui qui faisant

1. *Lettre sur les occupations de l'Académie française,* chap. v.
2. *Jugement sur quelques tableaux.*
3. *Dialogues des morts :* Confucius et Socrate.
4. *Jugement sur quelques tableaux.*

l'éloge d'une statue écrit : « La main de l'ouvrier semble avoir amolli le marbre... vous voyez même le nu sous cette draperie. Ainsi vous trouvez tout ensemble la tendresse de la chair avec la variété des plis de la draperie[1]. » Ce *marbre amolli* et cette *tendresse de la chair* sont des expressions qui ne peuvent venir qu'à un fervent de la beauté vivante et pour ainsi dire respirante. Ce sont des détails de ce genre qui, mieux que de longues dissertations, font comprendre les tendances divergentes d'un Le Brun et d'un Roger de Piles ou d'un Fénelon.

Il est à remarquer que Fénelon, malgré son intervention dans la querelle des anciens et des modernes, n'a pas appliqué aux beaux-arts la solution qu'il a proposée pour clore le débat littéraire. La lutte cependant avait été vive entre *poussinistes* et *rubénistes*, qui représentaient assez bien le parti de Boileau et celui de La Mothe ; il n'avait même pas manqué au différend la personnalité bruyante de Perrault. Mais la victoire resta, par la force des tendances générales, au parti des modernes, sans même qu'on ait prêté la moindre attention à l'effort de François de Callières pour se poser en arbitre.

A vrai dire, l'auteur de *l'Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*[2] manque d'autorité, et il ne convient de retenir du chapitre consacré aux peintres et aux sculpteurs que son opinion sévère à l'endroit de Le Brun, quoiqu'il fût, comme Le Brun, un admirateur de l'antique. Callières, adversaire de Perrault, soutient que celui-ci a eu grand tort d'opposer le premier peintre seul à tous ses prédécesseurs, et que si, au lieu de mettre Le Brun en face de Zeuxis et de Raphaël, il avait joint les efforts de Raphaël et de Le Brun contre Zeuxis, la lutte eût pu devenir favorable aux modernes. Il repro-

1. *Dialogues des morts :* Chromis et Mnasile.

2. Le privilège de cet ouvrage qui a paru en pleine guerre des anciens et des modernes est du 14 août 1687. Le livre XI est consacré aux beaux-arts.

che à l'auteur du poème de *Louis-le-Grand* « sa flatterie ou sa prévention » en faveur de son peintre de prédilection, tout en s'étonnant de sa maladresse : que ne fortifiait-il son parti « du plus grand peintre que sa nation ait encore produit, du Poussin » ! De même les éloges que Perrault accorde « au fameux Girardon, aux deux frères Gaspards et au gracieux Baptiste » suscitent, pour Callières, la comparaison avec Michel-Ange et le Bernin, si supérieurs aux Français et en même temps si respectueux de l'antique.

Il se produit donc cette anomalie, c'est que Le Brun, défenseur de la sculpture grecque ou romaine, est exalté par le plus fougueux partisan des modernes et rabaissé par un champion de l'antiquité; il a pour lui Perrault dont les tendances sont opposées aux siennes et contre lui Callières qui partage son admiration pour les anciens. Mais d'un côté comme de l'autre, soit dans sa théorie, soit dans ses œuvres, il se trouve attaqué et diminué[1].

Son influence s'exerça-t-elle du moins sur les amateurs et sur les curieux? La question mérite examen; car au XVIIe siècle, les amateurs doivent être regardés comme la plus haute expression du goût public, et fût-on Colbert, on ne peut faire prédominer une formule d'art contre le sentiment des délicats. Clément de Ris a excellemment défini le rôle des amateurs : « En thèse générale, dit-il, ils ont donné la mesure et le ton. Ils n'ont pas créé le mouvement, ils l'ont soutenu, dirigé, équilibré[2]. » Or ce mouvement, dès

1. Les inventions de Callières dans son ouvrage héroï-comique sont en général assez saugrenues, et ne méritent pas d'être tirées de l'oubli. La lutte se termine par un arbitrage d'Apollon, qui donne tort à Perrault, à cause « de l'injustice qu'il a faite à Raphaël d'Urbin et aux peintres de l'Ecole de Lombardie dont les ouvrages exquis déposent contre ce qu'il a avancé, et à cause de l'injure qu'il a faite à Phidias, à Praxitèle et aux autres excellents statuaires, dont les précieux restes crient vengeance contre lui. » *Histoire poétique*,.,, liv. XII.

2. *Les amateurs d'autrefois*, introduction. — Les renseignements qu'on

la première moitié du XVIIe siècle, est l'opposé de celui que Le Brun essaya de créer, ou plutôt d'acclimater.

Les amateurs ne sont pas très nombreux, mais nous les trouvons presque tous favorables à Rubens : en 1621, Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, appelle l'illustre artiste à Paris pour décorer le Luxembourg et garde précieusement ses esquisses. Michel de Marolles, l'admirable collectionneur, nous apprend qu'il tient de feu M. l'abbé de Saint-Ambroise une partie de ses estampes d'Albert Durer. Perrault écrivant dans ses *Vies des hommes illustres* la biographie de Peiresc, nous parle du goût de l'antiquaire pour Rubens [1]. On trouve chez Desneux des tableaux de Mantegna à côté d'œuvres flamandes. Mazarin est Italien et les œuvres de ses compatriotes sont chez lui en grande majorité ; mais sur ses 546 tableaux, 77 proviennent de la Flandre, des Pays-Bas ou de l'Allemagne, 77 de la France, et 109 appartiennent à des écoles indéterminées. Jabach qu'il a chargé de ses ordres d'achat dans des circonstances importantes, et qui plus tard cèdera ses propres collections au roi, possède 309 dessins des écoles d'Allemagne et de Flandre; ceux d'Italie sont beaucoup plus nombreux; mais dans l'inventaire qu'il

trouvera plus bas sur quelques amateurs sont empruntés, sauf références contraires, à l'ouvrage de Clément de Ris, ou à celui de Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs au XVIIe siècle.*

1. Philippe de Chennevières, dans les notices qu'il consacre aux peintres Finsonius et Daret (*Recherches sur quelques peintres provinciaux*, t. I, p. 3-83) insiste avec raison sur les services que rendit Peiresc au Flamand Finsonius et sur les œuvres que Finsonius et Daret laissèrent en Provence. On sait que Rubens, très lié avec Peiresc, lui avait envoyé son portrait peint par Van Dyck, et que ce tableau fut donné par testament au notaire Boniface Borrilly dont le cabinet, visité par Louis XIII, accueillait avec une égale faveur Italiens, Flamands, Français et Allemands. Pour ce qui concerne les goûts de Peiresc, voir ses lettres publiées par M. Tamizey de Larroque dans les *Documents inédits de l'Histoire de France*, et les fascicules de ce même écrivain intitulés *Les Correspondants de Peiresc.* Dans le fascicule XVIII se trouve l'inventaire du cabinet de Boniface Bovrilly. M. Léopold Delisle a publié au tome I des *Annales du Midi*, p. 16, une étude sur Peiresc amateur, à la suite de laquelle M. Tamizey de Larroque donne le testament de l'illustre collectionneur.

dresse, il parle de 2911 dessins non collés, « le rebut de sa collection », dit-il; le soin avec lequel il indique les diverses écoles Italiennes auxquelles se rattachent les autres dessins, permet de soupçonner que ces 2911 dessins non classés appartiennent à la Flandre, à la France ou à l'Allemagne, et qu'ainsi son goût personnel l'attirait souvent vers des œuvres, moins haut cotées que celles des Italiens, mais auxquelles il reconnaissait du mérite.

En tous cas, le goût public resta, sous Colbert, et, si l'on peut dire, sous Le Brun, ce qu'il avait été auparavant : ami du naturel et volontiers éclectique. Michel de Marolles, aussi mauvais écrivain qu'amateur avisé, ne connaît ni les dédains ni les préventions qui s'introduisent de bonne heure à l'Académie. Il constate, au contraire, que « jusque aux moindres graveurs, il n'y en a presque pas un seul qui se doive absolument rejeter, que tel est bon pour une chose qui ne l'est pas pour une autre, et qu'entre les meilleurs chacun d'eux a son propre talent où il peut réussir[1] ». Il ne s'embarrasse donc ni des querelles d'écoles ni des rivalités de personnes, estime comme gens également éclairés Félibien, l'ami de Le Brun, et Pierre Mignard[2], et continue à accroître ses collections où s'entassent les œuvres « de Lucas, d'Albert Durer, de Marc Antoine et des Petits-Maîtres que nous achetons, dit-il, des quatre et cinq cents écus chacune quand elles sont parfaites[3]. »

Fouquet, Colbert, Seignelay sont des amateurs italianisants, n'achetant guère d'œuvres françaises en dehors de celles de Le Brun ou de Mignard; mais Roger de Gaignières, en 1702, montre au duc de Bourgogne ses tableaux « qui attirent l'attention par leur diversité et par leur beauté, et qui

1. Le *Livre des Peintres*, préface.

2. Note de Michel de Marolles à la suite de sa traduction de Virgile de l'année 1673 et reproduite dans l'édition du *Livre des Peintres* de Duplessis.

3. *Mémoires*, 1re partie, année 1644.

sont des originaux du Titien, de Holbein, de Van Dyck, de Porbus, de Paul Bril et d'autres peintres des plus fameux[1] ». Bénigne de Bretonvilliers accueille chez lui les œuvres de Breughel, de Wouvermans, de Rembrandt; Boulle possède un manuscrit de Rubens et cent portraits de Van Dyck en estampes dont « toutes les épreuves, affirme-t-il, étaient retouchées de la main de cet habile peintre ». Mignard lui-même ne garde pas moins de trente-deux dessins d'Albert Durer; Raoul-Pierre de la Porte qui possède une très belle galerie n'a pas un Raphaël et ne recherche guère les œuvres italiennes, mais s'entoure de Rubens, de Van Dyck, de Gérard Dow, de Jordaëns, de Wouvermans. Hochereau et du Vivier semblent des dévots de Rembrandt, et cet impertinent de Loménie de Brienne parle sans hésiter de « la paresse et de l'incapacité de M. Le Brun », sans oublier « son singe Félibien ». Il réserve d'ailleurs une place dans son cabinet à Téniers, à Breughel, à Brauwer, comme à Raphaël et à Poussin[2]. Les amateurs sont éclectiques; il y en a même, comme Gaignières, qui aiment « le fameux Janet » et les peintres préraphaélites.

En province, les goûts sont les mêmes. Chez Pierre Borel, de Castres, on trouve : « Cinquante portraits à l'huile excellents, grands et petits, desquels il y en a quatre de forts grands, douze de Rome, et les autres de Flandre et de Paris. » La proportion des œuvres flamandes est donc considérable. Boyer d'Eguilles, à Aix, a des Raphaël, des Poussin, des Le Sueur, mais aussi des Téniers, des Netscher, des Polembourg, des Rubens, des Van Dyck, et il fait venir d'Anvers Coelemans pour graver ses tableaux[3]. A Rochefort, Michel

1. Duplessis, *Roger de Gaignières*. Citation tirée du *Mercure* d'avril 1702.

2. Louis Hourticq, *Henri de Loménie*. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 239.)

3. Dans ses *Recherches sur quelques peintres provinciaux* (t. I, p. 97-152),

Bégon, l'ami de Charles Perrault, témoigne le plus vif désir de voir Roger de Piles, réclame ses ouvrages, et fait graver les planches qui serviront à l'illustration des *Vies des hommes illustres*. Au reste, il collectionne les tableaux de Raphaël et de l'Albane, comme ceux de Tintoret, de Van Dyck, de Le Brun ou de Mignard[1].

Le même éclectisme se retrouvera dans les ouvrages destinés aux voyageurs et aux curieux sans compétence, dans les *guides* à l'usage des étrangers. Par le fait même que ces petits livres ne visent pas à l'originalité, ils n'en représentent que mieux l'opinion courante, le goût public moyen. Or Germain Brice, en 1684, fait des Rubens du Luxembourg le plus vif éloge, nous apprend que « les jeunes peintres vont étudier dans cette galerie, et... qu'ils y peuvent prendre aisément des idées de la belle peinture[2] ». Le Brun, « au sentiment de quelques habiles », serait au dessous de Le Sueur, et Le Sueur lui-même ne serait estimé que « le second des peintres français de ce siècle-ci, après le fameux Poussin[3] ». Il est vrai qu'ailleurs Le Brun sera « le plus habile peintre de France[4] ». En tous cas la diversité des goûts de Germain Brice, et sans doute de la plupart de ses lecteurs ne saurait être mieux mise en lumière que par ce simple détail : il admire même la Sainte-Chapelle, « bel édifice... qui est d'une délicatesse surprenante, » et dont les verrières « passent pour les plus belles que l'on puisse

Philippe de Chennevières a consacré un article très documenté à l'hôtel d'Eguilles. Il remarque avec raison le « bizarre appel que firent de tout temps les Provençaux aux artistes des Pays-Bas, — le recours constant qu'eurent successivement à ces gens d'une contrée si éloignée et si peu parente de la Provence, le roi René, les premiers parlementaires d'Aix, puis Peiresc et ses contemporains, enfin Boyer d'Eguilles. » Il va de soi que les Provençaux n'en étaient pas moins de grands admirateurs de l'Italie.

1. Duplessis, *Michel Bégon :* extrait des inventaires du cabinet de M. Bégon.

2. Germain Brice, *Description de Paris*, 1re édition, t. I, p. 160.

3. *Ibid.*, p. 234.

4. *Ibid.*, p. 256.

voir, à cause de leur grandeur et de la variété presque infinie des couleurs qui s'y trouvent[1]. »

Chez Florent Le Comte, dont le *Cabinet des Singularités*, paru en 1699, n'est qu'une fade, indigeste et très utile compilation de renseignements concernant les beaux-arts, depuis les catalogues de graveurs jusqu'aux conférences de Testelin, chez Florent Le Comte, les Flamands, les Hollandais, même les primitifs sont traités avec beaucoup plus de considération qu'à l'Académie. Et ainsi, moins de dix ans après la mort de Le Brun, tout ce que son système contenait de faible et d'artificiel avait fait son temps : la défaite de ses théories devint en quelque façon officielle le jour où Hardouin Mansart fit entrer Roger de Piles à l'Académie et lui ménagea un rôle analogue à celui qu'y avaient joué autrefois Perrault et La Chapelle[2]. Il semblait qu'avec la jeune génération des Largillière, des Rigaud, des de Troy, des Antoine Coypel, des Santerre et des Galloche, une nouvelle école, plus libre, plus pleinement française, sortît de l'ancienne et que Roger de Piles en fût le prophète.

Enfin on ne saurait passer sous silence, lorsqu'on cherche quelles influences s'exercèrent sur le goût français au XVIIe siècle, les historiens de l'art en Hollande, en Flandre ou en Allemagne. A vrai dire, ce sont les Italiens Lomazzo, Vasari, Bellori, qui sont les plus connus, et la doctrine académique s'accorde assez bien avec la leur. Mais outre que, à partir de 1678, leurs appréciations se trouvent souvent contredites par celles du chanoine bolonais Malvasia, et qu'ainsi prend naissance, même en ce qui concerne l'art italien, le goût de la libre discussion, ces écrivains ne donnaient de renseignements que sur les peintres de leur pays.

1. Germain Brice, *Description de Paris*, t. II, p. 261.
2. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 6 juillet 1699.

Force était donc, pour les Français, de recourir aux sources allemandes avec Joachim de Sandrart, ou flamandes avec Karel van Mander, Bullart et Corneille de Bie, lorsqu'ils voulaient connaître l'histoire de l'art septentrional[1].

Or la doctrine de ces auteurs est très différente de celle de l'Académie. Sandrart, qui publie son ouvrage en 1683, ne semble pas se douter qu'il existe une querelle du dessin et de la couleur, et traite avec une louable tranquillité des qualités propres à chacune de ces deux parties de la peinture. Ce qu'il recommande par dessus tout, c'est l'imitation de la nature. Veut-on apprendre les lois du coloris ? Que l'on consulte l'harmonieuse distribution des tons dans les fleurs, ou encore dans le plumage des oiseaux, ou même dans les coquillages[2]. A ceux qui s'inquiètent exclusivement du grand goût, il rappelle qu'il est moins difficile de représenter de belles formes humaines que de peindre la laideur avec une telle vérité que l'art produise une impression semblable à celle de la nature[3]. Partant de ces principes, Sandrart loue volontiers « les Belges et les Bataves ». Il réserve quelque pages aux Egyptiens, apprécie le mérite des primitifs, des Cimabuë, des Martin Schongauer ou des Van Eyck, consacre quelques lignes à Le Brun et à Philippe de Champaigne, mais un chapitre entier à Rembrandt qui « enseigne aux peintres le véritable usage des couleurs[4] ».

Un tel livre était excellent pour réagir contre les idées en faveur aux Gobelins, et il faut se rendre compte qu'il a été

1. Voir la préface de l'*Abrégé de la vie des peintres*, de Roger de Piles.

2. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*... Cap. VII : « Natura colores docet per flores... » et cap. VIII : « Colorum distributionem natura docet in avibus et conchyliis, nec non in iride. »

3. *Academia*... Cap. I : « Tanti non est laboris nobilem quamdam pulchramque repraesentare effigiem hominis ordinariam quam Faunum quemdam Satyrumve efferatum, deformem atque timidum, vel monstrosum aliquid simile tam naturali depingere facilitate ut vita atque pictura vix queant discerni. »

4. *Academia*... Cap. XXII.

assez lu, comme aussi celui de Karel van Mander qui « accepte comme un progrès la diffusion des théories ultramontaines, mais... sait admirer la conscience des maîtres gothiques, apprécier les qualités sincères et profondes de leurs créations[1] », et parle des artistes flamands avec la prédilection d'un confrère et d'un compatriote, en même temps qu'avec un souci de documentation très rare pour l'époque où le livre fut écrit, très rare également du temps de Le Brun.

Comme Sandrart et Karel van Mander, Corneille de Bie[2] s'occupe peu des Italiens : il n'accompagne le portrait du Guide que d'un éloge banal, tandis qu'il exalte longuement les mérites du moindre de ses compatriotes : Guillaume de Nieulant devient un peintre « renommé partout, faisant les ruines de Rome parfaitement bien et adornées de petites figures ». L'auteur ajoute même dans un fâcheux jargon : « Il illuminait et faisait de merveille en eau-forte. » On se doute de l'emphase avec laquelle il célèbre Rubens : « C'est pour lui que tous les arts libéraux ont employé leurs sciences pour amasser dans lui le plus haut de leur pouvoir. Certes la Peinture ayant fait un compact avec la Fame pour promulguer ses louanges par tout l'univers n'a point manqué en son intention. » Quant à Van Dyck, c'est « le vrai phénix de notre siècle : on voit partout de ses merveilles, soit en portraits ou en tableaux, dont il a montré son esprit divin. » Et tandis qu'il concède huit vers de compliments à Poussin, il en dispense trente-six à Peter Danckerse de Ry dont « la renommée durera aussi longtemps que le monde ».

Dira-t-on que ces historiens n'ont eu aucune influence sur le goût français dirigé en partie par des écrivains d'art comme Félibien ou Roger de Piles ? Mais ceux-ci, dans leurs

1. Karel van Mander, traduction Hymans, *Vies des peintres*, introduction, p. 3. — Karel van Mander publia les *Vies des peintres anciens* en 1603 et les *Vies des peintres modernes* en 1604.

2. Corneille de Bie, *Le cabinet d'or de la libre et noble peinture...* Anvers, 1661.

préfaces, ont reconnu qu'ils avaient puisé chez eux leurs informations, et pour ce qui est du *singe de Le Brun*, nous avons la preuve que ses emprunts dépassèrent la pure documentation. Nous nous en douterions déjà en constatant l'estime qu'il témoigne aux primitifs Flamands, alors que son esthétique devrait les lui faire mépriser; nous en sommes sûrs après avoir lu en toutes lettres dans l'*Avertissement* mis par Isaac Bullart en tête de son *Académie des Sciences et des Arts* que Félibien a abusé de la facilité avec laquelle Bullart le père communiquait son manuscrit aux curieux et « en a tiré des lumières pour la composition de son ouvrage[1] ». Et Félibien, tout en défigurant le nom de Bullart qu'il déforme en Ballard, indique lui-même comme par hasard la source de son livre[2].

Or Bullart est un éclectique qui parle de « l'incomparable Raphaël », et pense que la main de Mantegna « semblait n'être destinée que pour produire des merveilles ». Sans doute « dès que Jules Romain eut approché l'incomparable Raphaël, il fut investi de ses lumières »; mais d'autre part les Pays-Bas « n'ont pas manqué d'esprits abondants en invention qui ont cultivé les beaux-arts pendant les trois derniers siècles avec autant de soin et de succès que les Italiens ». Cimabue et Giotto obtiennent auprès de Bullart la même faveur que les Van Eyck, Albert Durer, Roger van der Weyden, Lucas de Leyde ou surtout Holbein « qui n'a rien mis au jour qui ne soit peint avec la dernière perfection ». Lorsqu'on voit Félibien vanter à son tour, quoique avec plus de réserve, Albert Durer, Roger van der Weyden et Holbein, comment douter qu'il ait subi l'influence de Bullart? Par le fait même qu'il ne l'a pas simplement copié,

1. Bullart cite une lettre de Félibien, datée du 3 août 1665, qui ne laisse aucun doute sur la fidélité avec laquelle l'écrivain français a suivi les indications et un peu les opinions de son correspondant flamand.

2. *Entretiens*... 1re édition, livre II, p. 339.

il a marqué la mesure des concessions qu'il pouvait faire au goût flamand, la mesure dans laquelle il pouvait accorder les exigences de la doctrine académique et les tendances qu'il apercevait ailleurs et subissait lui-même presque malgré lui.

Ainsi tout conspirait, à la fin du XVIIe siècle, à étouffer l'influence de Le Brun et à transformer la théorie académique : les partisans eux-mêmes du premier peintre comme Philippe de Champaigne et Noël Coypel avaient porté les premiers coups, sans doute à leur insu; les élèves, sans esprit de rébellion, avaient appliqué d'autres principes que ceux qu'on leur avait enseignés ; enfin les écrivains d'art et les curieux, aussi bien en France qu'à l'étranger, avaient fait bloc contre la doctrine qui visait à l'absolu et à l'éternel, tout cela avec beaucoup de respect, sinon avec une très vive sympathie pour la personne du premier peintre. Il n'y avait pas eu de ces luttes qui se terminent par l'écrasement du vaincu, mais, au milieu de quelques passes d'armes sans importance, l'invasion lente, nécessaire, irrésistible de cet esprit nouveau qui sera celui du XVIIIe siècle, et que nous verrons régner paisiblement, jusqu'au retour à l'antique dont Vien sera le promoteur et David le plus acharné et le plus illustre défenseur.

CHAPITRE VI

LA DOCTRINE ACADÉMIQUE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII[e] SIÈCLE

Quatre ans après la mort de Roger de Piles, survenue en 1709, on relit à l'Académie « un discours de M. de Sève l'aîné sur une *ancienne* contestation du mérite du dessin et de la couleur[1] », et le 5 novembre 1718, le secrétaire mentionne avec la même indifférence une nouvelle lecture du discours de M. de Sève « soutenant la partie du dessin contre certains adversaires *de son temps* qui étaient d'une opinion toute contraire ». Ainsi la querelle du dessin et de la couleur, la guerre des *rubénistes* et des *poussinistes* n'intéressait plus la génération nouvelle que comme une sorte de curiosité historique. Quelle meilleure preuve de la victoire de Roger de Piles, qui réclamait simplement pour Rubens le droit à l'admiration ?

Il suffit d'ailleurs de considérer la production artistique au commencement du XVIII[e] siècle, de La Fosse à Coypel, de Vivien à Largillière ou de Tournière à Watteau, pour comprendre qu'au dogmatisme de Le Brun a succédé un régime de liberté aussi éloigné de l'individualisme de nos jours que du formalisme de l'époque précédente. L'Académie, conciliant le respect de la tradition avec la fidélité due à la nature, a réalisé une sorte d'unité dans la doctrine,

1. *Procès-verbaux de l'Académie*... Séance du 7 octobre 1713.

et ouvert, pour soixante ans au moins, une voie plus libre à l'art français.

Dans ces conditions, l'exercice des conférences avait-il encore sa raison d'être ? Le besoin des discussions et des résolutions ne se faisait plus sentir, et l'on eut parfois de la peine à remplir les séances. On relisait les discours des Champaigne, de Le Brun, de Blanchard, d'Anguier, qui ne passionnaient plus ; on reprenait les biographies écrites par Guillet de Saint-Georges en essayant de rajeunir le style. En 1722, pour échapper au moins une fois sur trois à cette fastidieuse besogne, on imagina de remplacer par la lecture des statuts l'exercice ordinaire, ce qui n'empêcha pas le secrétaire de renoncer parfois à la tâche si strictement imposée par Colbert[1].

Deux sortes de sujets cependant semblent avoir eu la préférence de l'Académie dans les rares circonstances où furent prononcés des discours originaux : la défense de la peinture et de la sculpture comparées à la poésie ou à l'éloquence, et l'histoire de la Compagnie, particulièrement à l'époque de la lutte glorieuse contre la maîtrise. Les discussions de doctrine ou de technique ont fait place à l'apologie de la profession et au panégyrique du corps.

A cela rien d'étonnant : fondée pour le relèvement des beaux-arts, l'Académie de peinture a cruellement souffert de ne pas obtenir la même considération que l'Académie Française. Afin que les artistes ne puissent être confondus avec les artisans, elle ne manque jamais de témoigner son mépris pour les arts mécaniques, d'interdire à ses membres le commerce des tableaux, elle leur défend même d'exposer le jour de la Fête-Dieu sur la place Dauphine, et, malgré tous ses efforts, elle ne réussit pas à

1. Le 20 septembre 1732, le procès-verbal porte cette indication significative : « N'ayant eu rien à lire, la séance a fini. »

attirer à elle les fils de bourgeois [1]. Cent vingt ans après sa fondation, Diderot pourra écrire qu' « il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon [2] », et quelques années auparavant, Dezallier Dargenville, tout en se faisant l'historien des artistes, spécifiait avec une cruelle naïveté que le titre d'académicien était réservé aux « membres de l'Académie française, de celles des Sciences et des Belles-Lettres, et non des académies des Arts [3] ».

Aussi quiconque cherche à plaire aux artistes établit à l'avantage de ces derniers un parallèle avec les écrivains [4]. Lorsque Guérin succède à Guillet de Saint-Georges comme historiographe, un de ses premiers soins est de composer « une petite dissertation sur cette définition commune que la peinture est une poésie muette, où l'on a fait voir que cette définition est désavantageuse à la peinture [5] », et le 4 janvier 1710, Fermelhuis à son tour lit un « parallèle où la peinture se trouve avantageusement vengée des faux préjugés qui n'ont que trop injustement prévalu jusqu'à présent ». Le 22 février suivant, Fermelhuis obtenait, sur sa demande, le titre de conseiller amateur honoraire, l'Académie ayant « agréé cette proposition par la considération du discours qu'il a lu à l'avantage de la peinture ». Ne pas laisser dérober à l'art par la littérature sa part légitime de gloire et de profit, voilà la grande préoccupation de l'Académie au début du XVIIIe siècle.

1. Voir plus haut, p. 124, ce que dit Roger de Piles des jeunes gens de bonne famille qui se destinent à la peinture.

2. Préface du *Salon de 1767*.

3. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, éd. de 1762. Avertissement (note), p. XXVII.

4. Cf. Pierre Marcel, *Un débat entre les peintres et les poètes au début du XVIIIe siècle* (*Chronique des Arts*, 17 juin et 15 juillet 1905).

5. *Procès-verbaux*... Séance du 3 décembre 1707. Les discours de Guérin et de Fermelhuis n'ont pas été retrouvés.

Faut-il ajouter qu'elle ne se lasse pas de rappeler ses origines, et que l'ouvrage relu le plus souvent aux conférences est la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie*, relation due à quelque ami de Testelin, peut-être écrite sous la dictée de l'ancien secrétaire[1], et rédigée à nouveau par Guérin dès 1707[2], en attendant que Hulst en donnât une version rajeunie et augmentée de quelques détails probablement exacts[3]? Comment expliquer la prédilection de la Compagnie pour l'histoire de ses démêlés avec la maîtrise, sinon par la fierté qu'elle éprouvait de se sentir enfin dégagée de toutes relations avec des ouvriers grossiers et ignorants ? Elle triomphait à chaque nouvelle lecture, et se consolait ainsi de n'être pas encore devenue, dans l'esprit du public, l'égale des autres Académies.

Quant aux principes en honneur parmi les artistes, il faut les chercher surtout chez les trois orateurs qui apportèrent presque seuls aux samedis de conférences des œuvres originales, chez le médecin Fermelhuis et chez les peintres Antoine et Charles Coypel. Ajoutons-y Dubois de Saint-Gelais et Lépicié qui furent surtout des historiens, mais qui ne s'interdirent pas des déclarations de principes dont quel-

1. Le 6 mars 1706, Guérin lit « le commencement d'un *ancien* projet de ce qui s'est passé à l'établissement de l'Académie ». Ce projet ne peut être que la relation généralement attribuée à Testelin. Mais ce dernier, incapable de rédiger un procès-verbal en français correct, n'a certainement pas composé la longue et facile *Relation ;* d'autre part elle renferme des détails que lui seul a pu connaître ; il en est donc l'auteur responsable, sans cependant l'avoir écrite.

2. Le 5 février 1707, Guérin commence la lecture — qui dura toute l'année — « d'un projet de l'histoire de l'Académie que la Compagnie a approuvé qu'il continuât ». En 1706, il n'y a eu que deux lectures de l'*ancien projet*. Il semble certain, étant donné l'esprit du temps, qu'on demanda à Guérin de retoucher l'ouvrage inspiré par Testelin et qu'il se contenta de rajeunir quelques phrases, comme cela se pratiquait sans cesse pour les conférences du XVIIe siècle. L'étude des manuscrits ne laisse aucun doute sur ce point.

3. Il existe au moins trois exemplaires du manuscrit de Hulst, probablement remanié d'après les Archives de l'Académie : l'un est à l'Ecole des Beaux-Arts, le second à la Bibliothèque Nationale, le troisième à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Portrait d'Antoine Coypel

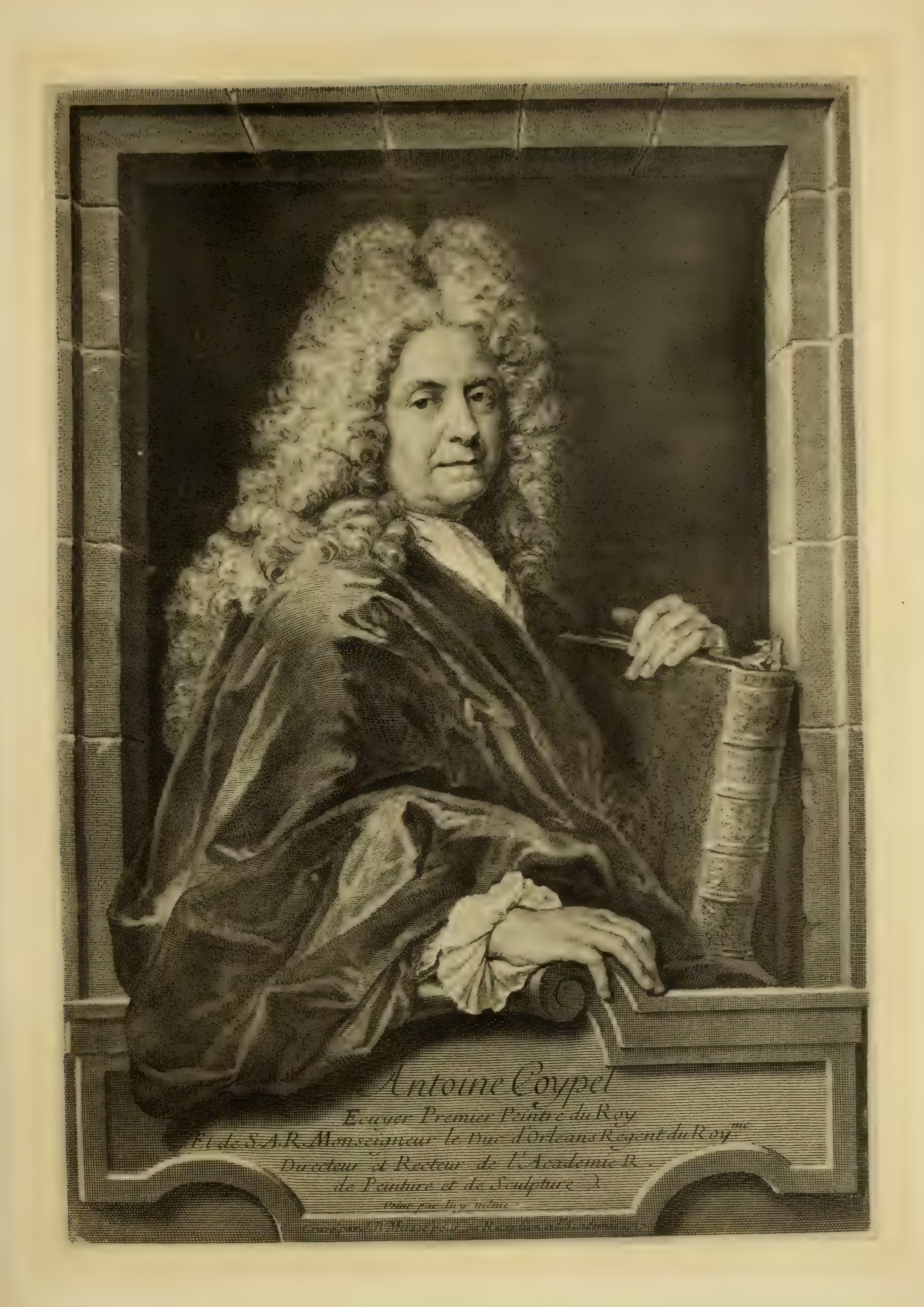
par lui-même.

(Gravé par Massé pour sa réception à l'Académie).

[illegible] de la Compagnie [illegible]

[illegible]

[illegible]


Antoine Coypel
Ecuyer Premier Peintre du Roy
Et de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orleans Regent du Roy^me
Directeur et Recteur de l'Academie R.
de Peinture et de Sculpture
Peint par luy même

ques-unes méritent d'être retenues. Quant à Friquet de Vaurose, à Joblot, à Sarrau, ce furent des professeurs qui donnèrent, sous prétexte de discours de conférences, des traités techniques de perspective ou d'anatomie.

Nous ne possédons plus de Fermelhuis que deux petits ouvrages : l'*Eloge funèbre de Mme Le Hay, connue sous le nom de Mlle Chéron*, et l'*Eloge de Coyzevox*. Mais nous savons que peu de temps après son entrée à l'Académie, il avait lu un discours sur le sujet suivant : « Par quelle raison un ouvrage de peinture paraît vif ou froid[1] », et un autre « sur la manière de traiter en peinture les nuées[2] ». En 1725, désolé de voir la Compagnie indifférente aux exercices institués avec tant de soin par Colbert, il essaya de réagir énergiquement, et lut, le 3 mars, un discours « pour représenter l'utilité des conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la perfection de la peinture et de la sculpture. Ce discours, déclare le procès-verbal, a été regardé comme une introduction théorique à ces deux arts et comme un plan général des recherches et des explications propres à donner l'intelligence des sciences qui leur sont relatives et pour ainsi dire tributaires ».

Ce commentaire flatteur du secrétaire ne rendit pas plus efficace l'intervention de Fermelhuis qui semble s'être découragé et n'avoir plus pris la parole à l'Académie pendant les six années qu'il continua encore à vivre. Sans doute il est regrettable que les discours de l'honoraire-amateur n'aient pas été retrouvés, puisqu'ils fournissaient des documents sur l'idéal de la peinture et de la sculpture dans la période qui suivit la mort de Roger de Piles ; mais les œuvres des artistes suppléent dans une certaine mesure à

1. *Procès-verbaux*, séance du 6 septembre 1710.
2. *Id.*, séance du 4 février 1711.

cette lacune, et surtout ce qui nous reste des écrits de Fermelhuis nous fait craindre qu'il n'ait, à l'Académie, parlé plus souvent en orateur qu'en connaisseur.

L'*Eloge funèbre de Sophie Chéron*, comme nous en informe l'*Avertissement*, avait été composé en vue d'une lecture publique au jour fixé pour les conférences. Mais Fermelhuis en fut pour ses frais d'éloquence. Ce n'était pas l'usage en effet que l'Académie célébrât ainsi la mémoire de ses morts, même lorsqu'il s'agissait des plus illustres [1], et, dans ces conditions remarque avec amertume l'auteur de l'*éloge*, « on n'a pas jugé qu'il fût de la dignité d'une société composée de tant de grands hommes de commencer les éloges qui leur sont dus par celui d'une femme, qui pourrait être louée d'ailleurs sur tant d'autres qualités qu'elle possédait, outre celles de la peinture ». Il se consola donc en produisant son travail « dans une très nombreuse assemblée, » devant des gens qui « ne se sont point imaginé que *cet* éloge... dût affaiblir celui qui est dû à tant d'autres personnes de mérite, ni que le bien que l'on dit de quelqu'un fût un vol que l'on fît à quelque autre ».

Malheureusement, sur les trois points du discours, deux concernent la religion et les mœurs de Mlle Chéron; le troisième seul a trait à ses talents; comme elle possède tous ceux que l'on peut désirer, et presque au plus haut point, nous retirons peu d'indications utiles de ce panégyrique, où l'auteur cependant considère comme « le but de l'art » la *grâce* et l'*esprit*, et admire que l'artiste capable de

1. Guillet de Saint-Georges avait bien composé des mémoires historiques sur la vie et les ouvrages des académiciens, mais non pas dans un but sentimental, comme celui que se propose Fermelhuis. L'*éloge*, de règle à l'Académie Française, ne sera prononcé d'ordinaire à l'Académie de Peinture qu'après 1760. Le 1er mars 1760, Caylus reproche aux artistes de ne prendre aucun soin de la mémoire de leurs confrères. « Permettez-moi de vous faire ce reproche, dit-il. Il est d'autant plus fondé que vous êtes les seuls rassemblés en corps d'académie dont la négligence ou l'oubli soient aussi marqués. » (*Ms 2 de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.*) Caylus voit dans ces éloges un moyen aisé d'écrire peu à peu l'histoire de l'Académie.

soutenir une conversation pendant son travail eût « à la fois une âme pour peindre et une autre pour écouter et pour répondre ». Ce vague spiritualisme sent encore son XVIIe siècle, comme aussi l'éloge de « l'étude du dessin et du goût de l'antique ». Mlle Chéron, après tout, était une attardée, quoiqu'elle ne soit morte qu'en 1711 à un âge assez peu avancé ; elle avait un culte pour Le Brun, et on prétend qu'elle avait composé en son honneur une réponse au poème sur le Val-de-Grâce que Molière avait dédié à Mignard [1].

En revanche, l'*Eloge funèbre de Coyzevox*, prononcé cette fois en pleine Académie, trois mois après la mort du grand sculpteur [2], et imprimé chez Collombat avec la permission de la Compagnie [3], s'attache presque exclusivement à l'œuvre de l'artiste. Au reste, il semble surtout le développement oratoire de notes rapides écrites par un inconnu, du vivant même de Coyzevox, et publiées dans les *Mémoires inédits* [4]. Mais là encore peu de théorie : Le Brun et Roger de Piles auraient pu l'un et l'autre contresigner cette louange accordée au sculpteur de paraître « toujours nouveau dans chaque ouvrage parce qu'il s'assujettissait sans cesse à imiter la riche variété de la nature ». Toutefois Le Brun

1. Paul Lacroix a écrit (*Revue Universelle des Arts*, t. VII, p. 362) : « Lorsque Molière célébra, dans son poème de la *Gloire du Val-de-Grâce*, les fresques de la coupole de cette église, exécutées par Mignard, Le Brun en conçut tant de dépit qu'il fit composer par Mlle Chéron une réponse en vers, toute à son honneur, laquelle ne parut toutefois qu'après sa mort. » Malgré mes recherches, je n'ai pas réussi à retrouver l'œuvre de Mlle Chéron.

2. *Procès-verbaux*, séance du 1er février 1721. L'éloge de Coyzevox est peut-être le seul qui ait été prononcé à l'Académie avant que, le 6 décembre 1760, Charles-Nicolas Cochin, déclarant s'inspirer du *projet proposé par M. le comte de Caylus* lise son *Essai sur la vie de M. Charles Parrocel.*

3. *Procès-verbaux*, séance du 29 mars 1721. Collombat était l'imprimeur de l'Académie qui, le 28 juin 1714, avait obtenu du Conseil d'Etat un arrêté lui concédant le droit de faire imprimer, graver et publier toutes les œuvres qui lui sembleraient utiles au progrès des arts et notamment celles qui auraient fait l'objet de ses entretiens dans les séances de conférences. Il est vraisemblable que l'Académie ne tenait à ce privilège que pour avoir un nouveau point commun avec les autres compagnies savantes.

4. *Mémoires inédits...*, t. II, p. 33.

n'eût peut-être pas ajouté, comme un grand compliment : « Enfin on peut dire qu'il a été le Van Dyck de la sculpture. » Et de même Le Brun eût peut-être regardé comme irrévérencieuse à l'égard des belles antiques cette observation de Fermelhuis : « Il a essayé de suppléer en les copiant à ce qu'il a cru qui manquait à leur perfection. » Comme si l'antique n'était pas la perfection même, ou du moins comme si on pouvait aspirer à la perfection en corrigeant l'antique !

Mais ce qui frappe le plus Fermelhuis, c'est la conscience de Coyzevox dans ses études d'après nature, et ceci encore marque le triomphe définitif des tendances favorisées par Roger de Piles. « Pour faire, raconte notre auteur, la figure en bronze de Louis XIV, qui lui fut ordonnée en 1689 pour les États de Bretagne, il eut attention non seulement de se faire amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi, pour réunir dans le sien les beautés qui se trouvaient dispersées entre eux, mais plusieurs des plus habiles écuyers m'ont rendu témoignage qu'il les avait consultés plusieurs fois, pour profiter de leurs avis tant sur les plus beaux mouvements des chevaux que sur les attitudes les plus nobles de ceux qui les montent : car il était docile avec beaucoup de lumières. » Cette docilité, non pas envers un précepte d'esthétique, mais envers la nature qu'il faut toujours consulter dans ses moindres détails, est très caractéristique de la réaction contre Le Brun, en dépit du procédé qui consiste à extraire de diverses beautés particulières la beauté idéale et absolue. Et Fermelhuis ajoute : « Il poussa encore plus loin cette étude par la dissection de plusieurs parties de chevaux pour y développer les ressorts des os et des muscles, afin de ne rien produire qui ne fût fondé sur des principes certains. » Aux cours théoriques d'anatomie, Coyzevox substituait donc, au moins pour son propre compte, l'étude d'après nature, et Fermelhuis, flatté peut-être de cet hommage rendu aux sciences médicales, l'en

félicite. Ce qu'il convient surtout de voir dans cet éloge, c'est la consécration du grand principe prêché sans cesse par Roger de Piles : le respect de la nature et de la vérité.

S'il ne nous reste presque rien de Fermelhuis, nous possédons à peu près toutes les conférences d'Antoine Coypel [1], imprimées elles aussi chez Collombat en 1721 [2], non plus avec la simple permission, mais sur l'ordre de la Compagnie, très honorée d'avoir pour directeur un artiste homme de lettres, un poète qui avait passé une douzaine d'années à revoir l'*Epitre à son fils sur la peinture* et à l'accompagner d'un long commentaire en prose, dont il donnait la primeur à l'Académie au fur et à mesure de la composition.

Voici les indications assez précieuses que nous a transmises Hulst sur ce bel esprit qui répondait si bien à ce que pouvaient désirer, comme représentant, des artistes soucieux de faire figure à côté de leurs confrères de l'Académie Française : « M. Coypel était pénétré de la noblesse de son art. Il était homme de lettres et écrivait bien. Il souffrait de voir cet art si noble aussi ravalé qu'il l'est communément par le haut vulgaire, et même par de beaux esprits souvent aussi barbares dans ce fait que l'est celui-ci. Comme peintre, comme chef d'une Compagnie de gens d'art, il se faisait un point d'honneur de dessiller des yeux si faussement affectés que de regarder vos plus grands chefs-d'œuvre de génie comme le produit d'un travail purement mécanique. Il n'eut point de peine à faire voir les rapports qui se trouvent entre vos théories et les connaissances qu'on élève le plus

1. En supposant que le secrétaire, dans les procès-verbaux, n'ait pas attribué à Antoine Coypel ce qui revient à son père — de telles confusions ne sont pas sans exemple — nous constatons la disparition d'un discours prononcé sur le fameux tableau de Poussin, représentant *Eliézer et Rebecca ;* et ainsi le fils aurait repris la discussion de 1668, où le père avait lui-même, en 1682, tenu la place de Philippe de Champaigne.

2. Le procès-verbal du 30 août 1721 mentionne que Collombat a présenté ce jour-là le volume de conférences à l'Académie.

haut. En faisant de ces théories le sujet de vos conférences académiques, il voulait faire tomber ce préjugé si sauvage qui considère vos assemblées comme celles d'une communauté de gens de métier. Je ne sais si nous n'avons point à nous reprocher de n'avoir pas toujours assez concouru à la réussite d'un projet si bien conçu, et l'on doit dire si bien exécuté. Quand même nos maîtres consommés ne trouveraient rien à y apprendre, n'est-il pas de leur intérêt de faire sentir au public à quel prix ils acquièrent ce titre et quel rang ils méritent de tenir dans la société [1] ? » Ces dernières lignes démontrent assez clairement deux choses : d'abord que les académiciens n'aimaient guère les séances de conférences, ensuite qu'ils se sentaient obligés de les conserver pour se poser en intellectuels et non en praticiens. Antoine Coypel fut donc respecté par eux comme quelqu'un qui donnait à leur corps un peu du lustre qui lui manquait.

Toutefois, il y a chez lui une théorie. Ami personnel de Roger de Piles, intimement lié avec Rigaud, Largillière et de Troy, comme aussi avec Racine et Despréaux [2], partisan des modernes en peinture et des anciens en littérature, il a eu autrefois des difficultés avec Le Brun, puis avec Mansart, et a dû conserver de ces personnages officiels un assez mauvais souvenir [3]. Étant de la génération qui suit immédiatement la leur, il y a double raison pour que leurs idées en art lui soient antipathiques. Et de fait, si l'*Epitre sur la peinture* n'est qu'un pastiche de Boileau à l'usage des peintres, un banal éloge de la raison et du bon goût dont Raphaël et

1. Manuscrit 16 *b* de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, p. 90.

2. *Vies des premiers peintres du roi :* Vie d'Antoine Coypel, par Charles Coypel.

3. Charles Coypel dit que « Mansart donna quelques dégoûts à Noël Coypel », et qu'Antoine prit le parti de son père. On sait que Le Brun, en décembre 1684, exerça une extraordinaire pression sur l'Académie pour faire nommer adjoint à professeur Corneille contre Antoine Coypel.

Annibal Carrache sont proclamés les maîtres, la préface et les commentaires qui accompagnent le poème montrent dans l'auteur un esprit à la fois fidèle aux vieux principes classiques et tout pénétré du goût nouveau.

S'agit-il du respect dû à l'antiquité ? Il proclamera que « le sûr moyen de parvenir à la perfection, c'est de chercher dans les anciens les véritables règles que l'on doit suivre ». Il ajoutera même qu' « il est impossible qu'en prenant un chemin contraire à celui que les anciens ont établi, et guidé par son propre génie, on ne s'égare au milieu des ténèbres [1] ». Mais il sera impitoyable pour ces gens qui « ne savent admirer que ce que la mort a consacré, adorant jusqu'aux plus grands défauts des anciens, et ne daignant pas honorer, même de leurs regards, les beautés des ouvrages de ceux qui ont, pour ainsi dire, le malheur de vivre encore [2] ». Il affirmera que les anciens n'ont pas surpassé les modernes *en tout* [3], et que l'erreur des partisans outrés de l'antique n'a d'égale que celle des partisans outrés des modernes [4]. Il soutiendra même — et ceci va droit contre la pédagogie du siècle précédent — qu'il n'est pas toujours bon de copier les chefs-d'œuvre grecs et romains : il faut y apporter de la réflexion, du discernement; car « copiant sans goût d'excellents originaux, on ne fait quelquefois, à force de travail et de peine, qu'augmenter son incapacité et sa présomption [5] ».

C'est au maître à former ses disciples « sur les beautés reconnues dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres », mais

1. *Discours prononcés aux conférences de l'Académie*, p. 29.

2. *Id.*, p. 11.

3. *Id.*, préface.

4. *Id.*, p. 97. Coypel conseille de ne « décider de la bonté des ouvrages, ni sur ce qu'ils sont anciens, ni sur ce qu'ils sont modernes... Le bon sens et la raison, explique-t-il, sont de tous les siècles et de tous les temps, et la vérité ne doit être qu'une. »

5. *Discours prononcés...*, p. 12.

— ceci est essentiel — « toujours par rapport à la nature et à la raison[1] ». Ainsi donc ce que Coypel exige des artistes et des amateurs, c'est l'éloignement de toute prévention, et le recours souverain à la raison et à la nature, sachant bien que « ce qui s'éloigne de la nature et de la vérité n'abusera pas longtemps les hommes[2] ».

Faudra-t-il donc juger d'après son goût et non d'après les règles ? Mais cette opposition entre le goût individuel et les règles est chose toute moderne, que le XVIIIe siècle ne soupçonne guère. Coypel ne pose pas la question ainsi. Il remarque qu' « un des principaux objets que se proposent les arts est de plaire », et que « les principes et les règles n'ont été faits que pour arriver à ce but ». Dès lors un ouvrage qui plaît n'a-t-il pas quelque chance d'avoir été composé d'après des principes, non pas artificiels et caducs, mais « établis par succession de temps sur la raison et sur l'expérience »? En tous cas, il est évidemment dangereux, « au lieu de se laisser entraîner à l'effet naturel que produit un ouvrage... de se laisser toucher par méthode et de se dépouiller des sentiments que la nature a mis en nous, pour soumettre son goût à des règles qui souvent n'étant pas entendues, deviennent des préjugés qui nous aveuglent au lieu de nous éclairer[3] ». Il était difficile de contrecarrer plus nettement et plus respectueusement le dogmatisme d'antan.

Et si l'on demande à Coypel qui sera bon juge des ouvrages de peinture, il conseillera tout d'abord de « n'avoir pour but en travaillant que de plaire aux savants équitables » ;

1. *Discours prononcés...*, p. 13. « Je crois, ajoute-t-il avec force, que l'on doit rendre raison presque de tout, et que ces grands mots de clair-obscur, de moelleux, de couleur locale, de pâte, de sévérité de dessin, de pittoresque, ne signifient pas grand chose, quand ils ne sont pas soutenus par une application juste, par le raisonnable et le vrai. »

2. *Id.*, p. 21.

3. *Id.*, p. 6.

mais songeant aux particuliers qui de plus en plus s'intéressent à la peinture et grossissent la clientèle, il ajoute sans tarder : « Je ne dis pas cependant qu'il ne soit de la prudence de l'habile homme (pourvu qu'il n'ait pas la basse complaisance de sacrifier les véritables règles de l'art) de s'accommoder au goût général du public à qui il doit chercher à plaire ; mais le point juste est difficile à trouver. » Et il définira ainsi son idéal, où revit, semble-t-il l'art de Le Moyne — et peut-être le sien — : « Je crois cependant qu'une variété bien entendue, un grand goût assaisonné de grâces, quelquefois même d'enjouement placé à propos, sans abandonner jamais la vérité ni la raison, tout cela, dis-je, doit faire espérer un succès assez général[1]. » Le grand goût, voilà pour l'antique ; mais toutes les autres qualités dont parle ici Coypel, sont celles de ses contemporains, même la *raison*, qui semble bien le synonyme de vérité. Roger de Piles lui-même est dépassé, Roger de Piles qui sans doute n'eût pas goûté Boucher malgré le *grand goût assaisonné de grâces* de ses tableaux d'histoire, Roger de Piles qui aimait l'antique par conviction et non par une sorte d'habitude sentimentale et presque verbale comme Coypel.

Pour comprendre les résultats réels de l'évolution qui, dans le goût et la doctrine, est en train de s'achever vers 1720, il faut voir quels ont été, sous le directorat de Coypel, les hommes que l'Académie a le plus estimés : Gillot, reçu académicien le 26 avril 1715, est exempté du présent pécuniaire ; deux ans plus tard, entre Watteau, agréé depuis longtemps avec une faveur toute particulière ; quoiqu'il ait fait attendre exagérément son tableau de réception

1. *Discours prononcés...*, préface. Cf. p. 120 : « Si l'on pouvait marier, pour ainsi dire, la noblesse simple et majestueuse qui impose dans l'antique et dans Raphaël avec un certain contraste doux, gracieux et piquant, qui charme dans le Corrège, dans le Guide, on atteindrait peut-être au point de perfection. » Toutefois Coypel n'aime pas le léché : « Ce n'est pas finir, dit-il, qu'adoucir et lécher avec affectation et froideur » (p. 43).

et qu'il ait failli lasser la patience de l'Académie, le présent pécuniaire est, pour lui, modéré à cent livres. Puis c'est le tour de Lancret, celui de Le Moyne exempté lui aussi du présent pécuniaire ; enfin Jean-François de Troy est nommé professeur. Qu'importe, après cela, que Coypel ait parfois l'air d'attacher un prix énorme à « l'expression générale et aux divers mouvements de l'âme, au goût du dessin, à la correction », sans parler « des idées élevées de l'invention, de l'art et du savoir de la composition, de la fidélité de l'histoire et des traits d'érudition[1] » ? Toutes ces qualités qu'il affecte de priser, constituent un lien qui rattache le présent au passé, mais le présent est autre chose que le passé.

Il n'en faut d'autre preuve que le scepticisme avec lequel il constate que les modes se succèdent en peinture comme ailleurs, et que les artistes les plus habiles ont leurs défauts, parfois sottement admirés, parfois exagérément attaqués, dont les amateurs ne seraient pas dupes s'ils voulaient examiner les ouvrages, « les étudier même, avec l'esprit d'une juste critique, sur toutes les parties » de l'art très étendu qu'est la peinture[2]. Il trouve de jolis traits railleurs contre les engouements successifs : « L'on a vu mépriser, pour ainsi dire, tout ce qui n'était point Poussin ; l'Albane a eu son tour : les Rubens, les Van Dyck, les Bassans étaient proscrits ; ensuite, malgré toutes les rares beautés qui s'y trouvent, les Rubens ont chassé les Poussin ; les Rembrandt ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter ; tout a changé de face, et les louanges que l'on a données successivement à ces maîtres respectables ont toujours été sans réserve et aux dépens de ceux qui ne se trouvaient plus en grâce[3]. »

1. *Discours prononcés...*, préface. — Pour ce qui concerne l'expression des passions, Coypel laisse à l'artiste beaucoup plus de latitude que Le Brun (voir p. 157 et suivantes).

2. *Discours prononcés...*, préface.

3. *Id.*, p. 19.

Comment, dans ces conditions, ne pas suivre l'impulsion de son génie, quand ce génie obéit à la raison et a été dirigé d'après les sages principes de l'école? Et comment ne pas conclure qu'il convient « d'estimer tout ce qui est beau sans aveuglement pour ce qui est défectueux [1] », proposition qui démontre surabondamment le triomphe définitif de l'éclectisme à l'Académie? Il serait détestable de s'insurger contre la tradition ; il ne le serait pas moins de s'endormir dans la routine. Au fond, l'artiste est un être qui doit vivre sa vie propre, chercher sa voie, s'efforcer vers la nature en obéissant à la raison, et Coypel lui laisserait volontiers, semble-t-il, le choix du genre, du sujet, du procédé, pourvu qu'il fît honnêtement sa besogne et ne tombât pas au rang des gens « qui, parce qu'ils emploient des couleurs et se servent de brosses, s'imaginent être peintres, comme un maçon se fait appeler architecte [2] ». La liberté n'est tempérée, dans sa doctrine approuvée de l'Académie, que par la nécessité d'imiter la nature, d'appliquer en art les lois du bon sens — la raison n'étant désormais que le bon sens — et de connaître la théorie afin de se distinguer de ceux « qui réduisent souvent le plus noble de tous les arts au niveau des plus vils métiers [3] ». Coypel ne rencontra pas de contradicteurs : la doctrine académique était désormais fixée. Nous n'aurons plus qu'à la suivre, pendant de longues années, dans ses aspects particuliers ou ses détails les plus caractéristiques.

Charles Coypel fut le digne fils d'Antoine. Bien avant de devenir, en 1747, directeur de l'Académie et premier peintre, il composa de temps à autre des discours élégants et spirituels qu'il faut bien se garder de mépriser; car ils portent

1. *Discours prononcés...*, p. 20.
2. *Id.*, préface.
3. *Id.*, p. 2.

l'agréable marque de leur temps, et fournissent des documents nouveaux sur les rapports des artistes et du public. Tant que les expositions furent rares et irrégulières, le goût de la peinture sembla réservé à un petit nombre d'amateurs qui décidèrent avec autorité. Mais à partir de 1737, les livrets mêmes de l'Académie réclament « l'avis du public éclairé », et on ne se scandalise pas que les *honnêtes gens*, invités à visiter le Salon, expriment discrètement leur opinion. Or c'est Charles Coypel qui le premier semble avoir défendu à l'Académie les droits qu'ont les amateurs de formuler un sentiment, sinon de le publier[1].

Le 6 juillet 1726, il démontre à ses confrères le cas qu'ils doivent faire d'un « homme d'esprit qui, n'ayant jamais eu de principes sur la peinture, n'ose s'en rapporter à ses yeux, ou, pour dire plus, n'ose céder au plaisir qu'il ressent en voyant des tableaux, dans la crainte de n'être pas satisfait selon les règles[2] ». Il imagine pour cela un dialogue, auquel on ne saurait refuser le sens du comique et la rapidité des réparties, et s'attache à ridiculiser les prétendus connaisseurs dont le verbiage impudent peut faire un moment illusion : « Mais, mais, monsieur; le caractère!... Le caractère, monsieur, le caractère! Voyez comme ces sourcils sont frappés, ce front heurté et peint à pleine couleur, puis retouché à gras, pouf, pouf, pouf! Comme ces gens-là faisaient rouler leur pinceau! Comme cela est fouetté ! Ah! monsieur, cela est divin! » A ce grotesque, Coypel préfère de beaucoup l'homme sincère qui se défie de lui-même, et croit de bonne foi « que pour voir un tableau avec plaisir il faut être au fait des principes de l'art ». Il le rassure de son mieux :

1. Nous verrons plus loin que Charles Coypel, devenu directeur de l'Académie, prit vigoureusement le parti de ses confrères contre les écrivains qui faisaient imprimer leurs critiques sur les tableaux exposés au Salon et causaient ainsi un préjudice matériel et moral aux artistes.

2. *Discours sur la peinture*. — Ce discours prononcé en 1726, ne fut imprimé qu'en 1732, avec approbation de l'Académie.

« Je conviens, lui dit-il, que celui qui les a étudiés doit avoir encore plus de plaisir qu'un autre : mais je ne conviens pas que cela soit absolument nécessaire... Les beaux-arts sont faits pour toutes les personnes de bon sens et d'esprit, et surtout la peinture qui n'a d'autre objet que l'imitation du vrai. »

Puisque le tableau est la représentation de la réalité, il suffit d'avoir l'esprit droit pour décider si la représentation est ou non conforme à la réalité. Sans doute on ne peut, sans être au fait de l'art, « juger si les groupes sont bien disposés, si les contrastes sont heureux, si la lumière y est bien entendue » ; mais on a du moins le droit de conclure, de l'effet produit, aux qualités sans lesquelles ce même effet ne saurait être réalisé ; et ainsi un homme intelligent et non prévenu pourra donner son sentiment sur les mérites de la composition.

« Sur le dessin, poursuit Coypel, il vous est encore permis de raisonner jusqu'à un certain point. Car, dites-moi, ne distinguez-vous pas dans la nature un homme bien fait d'avec un estropié?... Y a-t-il quelqu'un qui n'ait pas une idée de la belle proportion ? Un paysan même n'admirera-t-il pas une taille majestueuse ? »

Voilà un raisonnement qui certes n'est pas irréfutable, même s'il emporte une part de vérité, mais qui démontre très nettement le désir des artistes, au commencement du XVIII[e] siècle, de trouver des juges ailleurs que parmi les hommes du métier [1]. « Mais, objecte l'amateur défiant de soi, il m'arrivera de croire qu'un bras est estropié, parce que je ne suis pas au fait des raccourcis. — Quand ces

1. Roger de Piles, dans sa *Première conversation sur la connaissance de la peinture* (p. 20) avait déjà indiqué que cette connaissance n'était pas inaccessible aux simples hommes d'esprit. « Les yeux d'un homme d'esprit, disait-il, quoique tout neufs en peinture, doivent être touchés d'un beau tableau, et, s'ils n'en sont pas contents, il faut conclure que la nature y est mal imitée et que les objets qui y sont peints ne ressemblent guère aux véritables. »

choses sont parfaitement traitées, réplique Coypel, elles ne doivent frapper qu'en admiration : c'est un des plus grands effets de la magie de la peinture. » Et il en donne des exemples significatifs.

Enfin, ajoute-t-il, « à l'égard de la couleur, vous êtes à portée, et même plus encore, d'en sentir les beautés, puisqu'il ne s'agit que de comparer le vrai avec l'imitation. Quand vous verrez de la chair qui ressemblera à de la chair, dites hardiment : Voilà qui est bien colorié ! Lorsqu'au contraire vous verrez dans un tableau de la chair dans laquelle vous distinguerez le vert, le rouge, le gris ou le jaune, moquez-vous des grands mots de couleur brillante, rousse, dorée, suave, précieuse : allez votre chemin ; demandez la couleur de la chair » !

Il était impossible de mieux indiquer sa voie à la critique, de libérer plus complètement les artistes du dogmatisme intransigeant, et de marquer plus exactement les tendances esthétiques du XVIIIe siècle. Dira-t-on qu'il manque à ce programme le goût de l'élégance un peu mièvre, mais charmante, alors à la mode ? Reportons-nous à un autre discours postérieur de Charles Coypel[1], et nous y verrons que si le sublime est nécessaire en peinture, il peut du moins se concevoir de plusieurs façons différentes et s'accommoder à tous les genres, puisque, « Rembrandt, Téniers et plusieurs autres peintres flamands y sont parvenus quelquefois par l'extrême vérité des expressions, dans des sujets qu'on ne peut mettre au rang des sujets nobles et héroïques ». De là à montrer le sublime dans les œuvres gracieuses des contemporains, il n'y a qu'un pas. Coypel nous fait donc voir l'alliance du simple et du sublime, à la fois dans Raphaël, Rubens et le Carrache, et dans « les tableaux peints par deux

1. *Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien dire* (Manuscrit 171 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts). Ce discours fut lu à l'Académie le 1er février 1749.

de nos professeurs, qui ont été exécutés en tapisserie dans la manufacture de Beauvais : les uns, dit-il, nous mettent sous les yeux le haut comique ; les autres nous font voir ce que l'églogue nous donnerait à penser. Le plaisant et le naïf s'y montrent noblement[1] ». Et il profite de l'occasion pour rappeler à ses confrères que « loin de paraître jamais bas, il faut au contraire que le style ennoblisse les choses les plus communes ».

Charles Coypel est donc, par la faveur dont il jouit à l'Académie comme artiste et comme écrivain, le représentant le plus autorisé du goût qui entraînait vers la nature et la vérité élégantes les peintres de son temps. Il ne cessa de les engager à travailler avec liberté et modestie : avec liberté, en respectant ce qui est respectable, mais en ne s'asservissant pas à de mesquines pratiques, en montrant au public que « le tableau a dû donner l'idée des règles de la composition, et non pas que les règles ont fait faire le tableau[2] » ; avec modestie en se souvenant toujours de la nécessité de recevoir des avis. Il composa même un discours sur ce sujet et avec ce même titre[3]. Les idées peuvent nous paraître aujourd'hui assez banales ; mais elles ne manquaient ni de nouveauté ni de hardiesse dans un milieu d'artistes entichés de leur talent et persuadés qu'ils n'avaient rien à

1. Les professeurs dont il est ici question sont Oudry et Boucher.

2. *Discours sur la peinture.* Au reste Coypel conseille le respect de l'antiquité. S'il se moque de l'amateur qui se récrie « devant le monde sur les beautés d'un vieux tableau noirci où les autres ne connaissent plus rien et où il ne connaît plus rien lui-même », il proteste aussitôt : « N'allez pas croire au moins que je prétende dire que les anciens ne sont pas dignes de cette admiration : personne ne leur rend plus de justice que moi, et c'est parce que je les aime que je suis outré de les entendre louer par des ignorants qui n'en démêlent que la rareté et point du tout l'excellence, par ces gens, en un mot, qui ne connaissent, si j'ose hasarder cette expression, que le caractère d'écriture de Raphaël, du Corrège, du Titien et de tant d'autres, et qui n'ont jamais su réfléchir sur la beauté du style. »

3. Le discours *Sur la nécessité de recevoir les avis* a été lu le 4 novembre 1730, et le manuscrit en est conservé sous la cote 183 *bis* IV à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

apprendre des simples amateurs. Chacun de nous, leur expliquait Coypel, a ses goûts particuliers qui l'entraînent insensiblement vers tel ou tel défaut ; écoutons donc tout le monde et en particulier nos ennemis ; mais, ajoutait-il sagement, « ne nous rendons à une critique importante qu'autant qu'elle sera suivie de raisons claires et solides ». Toujours le goût classique de la clarté et de la logique, mais avec le souci de la libre recherche, et non plus avec la contrainte de la règle brutale.

Coypel fut vraiment un bel esprit, ouvert aux idées de son temps, comprenant qu'à une époque où les collections particulières se multipliaient et où le goût public s'affirmait[1], la peinture était faite pour l'amateur, non pour l'artiste, à la condition que l'amateur fût ce qu'il était souvent alors, un connaisseur. Il voulait ainsi soustraire l'art aux influences des coteries, aux jalousies d'ateliers, au parti-pris des jugements académiques eux-mêmes, pour le faire vivre au grand jour, le répandre dans le monde et en quelque sorte le séculariser. Il n'eut que le tort de vouloir établir une ressemblance trop grande entre le peintre et l'écrivain, et d'étudier chez l'un et chez l'autre « l'hyperbole, la métaphore, la comparaison, l'apostrophe, le combat des sentiments, la feinte et le silence, la description vive et figurée, la répétition des mots, l'antithèse, la transition et l'amplification », n'allongeant pas davantage cette énumération, disait-il, « pour ne pas fatiguer par trop de détails[2] » ! Mais il donna à une époque où l'unité de doctrine excluait toute contradiction, une forme spirituelle à des idées courantes ou même ingénieuses, et il ne serait pas moins injuste de dédaigner les conférences de Coypel qu'exagéré de les admirer comme des chefs-d'œuvre.

1. Ceci ressort nettement de la fréquence de plus en plus grande des ventes de tableaux. Voir à ce sujet : Duplessis, *Les ventes de tableaux... aux XVIIe et XVIIIe siècles.*

2. *Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien dire.*

Par la nature même de leurs fonctions, les secrétaires ou les historiographes de l'Académie semblent les dépositaires de la doctrine quasi officielle. On ne peut pas dire que Dubois de Saint-Gelais ou Lépicié nous aient laissé des confidences détaillées sur l'esthétique de leur temps ; mais on retrouve çà et là dans leurs écrits la trace des idées libérales et éclectiques alors en honneur.

Et d'abord le goût de l'histoire s'est développé ; Lépicié voudra même composer avec les documents dont il dispose un ouvrage d'ensemble sur la vie et les ouvrages des académiciens [1], projet qui ne sera jamais réalisé, mais qui tentera également Hulst et Caylus [2]. En outre, on dresse des inventaires d'œuvres d'art et de livres. Crozat, en faisant graver les tableaux du cabinet du roi, aide à la divulgation des connaissances artistiques. Et de l'examen attentif des œuvres, aussi bien que des recherches historiques, résulte l'éclectisme. En regardant de plus près les Flamands, les Hollandais et même les Français, en s'intéressant à la biographie des artistes, on se rend mieux compte des mérites de chacun, et à l'exclusivisme d'antan se substitue l'intelligence des qualités qui distinguent chaque école.

Dubois de Saint-Gelais, comme Antoine Coypel, et comme le duc d'Orléans, a un faible pour les tableaux de l'École Flamande. Il déclare que Rubens, sans son incorrection et sa manière trop uniforme, « n'aurait peut-être été surpassé d'aucun peintre [3] ».

1. Voir à ce sujet la note caractéristique, écrite par Lépicié et publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, introduction, p. 20.

2. La Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède un certain nombre de manuscrits (notamment les nos 2, 3, 5, 16, 17) qui constituent autant d'essais de Caylus et de Hulst pour se documenter avant d'entreprendre un travail définitif.

3. *Description des tableaux du Palais-Royal*, éd. 1737, p. 405. — Antoine Coypel disait : « Je suis quelquefois fâché que l'on les bannisse — les petits tableaux des Flamands et des Hollandais — des cabinets où l'on rassemble les anciens maîtres d'Italie : je sais qu'il manque aux premiers le choix, la

Mais sa sympathie artistique n'est pas exclusive et s'étend également à Léonard de Vinci, à Holbein, à Rembrandt qui malgré ses défauts, « n'a pas laissé de faire quantité de portraits d'une force, d'une suavité et d'une vérité surprenantes », et dont « les touches — dans la gravure — expriment la chair et la vie [1] ». Ce qui frappe peut-être le plus dans la *Description des tableaux du Palais-Royal*, c'est à côté de l'éloge emphatique et enveloppé de reproches que Dubois de Saint-Gelais décerne à Le Brun [2], une admiration enthousiaste pour Watteau mort quelques années auparavant : « Son dessin, écrit-il, est correct, son coloris est tendre, ses expressions sont piquantes, ses airs de tête ont une grâce merveilleuse, ses figures dansantes sont admirables pour la légèreté, pour la justesse des mouvements et pour la beauté des attitudes [3]. » Quand il s'agit de louer Poussin ou Raphaël, Dubois de Saint-Gelais ne trouve que des phrases assez banales ; c'est vraiment à Watteau que va la ferveur toute spontanée et naïve de sa prédilection. Et comment ne pas reconnaître là un signe des temps? Au reste, il se défendait dans la préface de l'ouvrage « de porter aucun jugement »

noblesse et l'élévation qui se trouvent dans les derniers ; mais dans les sujets qui leur conviennent, ils sont quelquefois parfaits même par la naïveté des expressions. » *Discours prononcés dans l'Académie*, p. 22.

1. *Description des tableaux du Palais-Royal*, éd. 1737, p. 363 et 364.

2. Cf. *Description...*, p. 96 : « Il avait un beau génie, excellait dans l'ordonnance de ses sujets, dans le dessin et dans l'expression des passions, qu'on lui reproche néanmoins de n'avoir pas assez variée ; on trouve aussi qu'il a négligé le coloris. Enfin il était universel pour toute la grande peinture à la réserve du paysage. » Il faut noter que ce jugement sur Le Brun se rapproche singulièrement de celui de Roger de Piles, et qu'ailleurs encore Dubois de Saint-Gelais a semblé assez froid à l'égard de cet artiste. C'est ainsi que le 27 janvier 1725, « désirant avoir l'honneur d'entrer dans l'Académie à titre d'historiographe », il présente comme spécimen de son talent un *Essai sur la vie de M. de La Fosse* (ms. 71 de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts) et note que La Fosse « n'eut pas d'autre maître avant d'aller à Rome que M. Le Brun... ; mais, ajoute-t-il, il n'en suivit par la suite ni le goût de peindre, ni celui de dessiner. Le sien était chargé et dans le caractère de celui de Rubens qu'il suivit parallèlement dans l'effet du clair-obscur et du coloris qui ont été les parties dominantes de M. de La Fosse ».

3. *Description...*, p. 75.

et voulait « laisser à chacun la liberté de juger selon l'impression que lui fait un tableau ». Ce respect de la liberté individuelle en matière d'esthétique n'est pas le trait le moins caractéristique et le moins digne d'attention, surtout si on le rapproche des plaidoyers de Charles Coypel en faveur du public éclairé. L'Académie est lasse de régenter; le temps des *résolutions* enregistrées officiellement comme conclusions des discussions est bien passé; on comprend que chacun doit plutôt *juger selon l'impression* que conformément à un dogme établi.

Le même éclectisme se retrouve chez Lépicié qui entreprit un *Catalogue raisonné des tableaux du roi* dont il donna lecture de temps à autre aux conférences de l'Académie, mais qu'il ne mena pas à bonne fin. Il s'efforce consciencieusement d'établir la balance des qualités et des défauts des peintres italiens, de comprendre leur idéal et de les juger sans passion. Dans les notices qu'il composa sur un certain nombre d'artistes, il lui arriva souvent de ne donner aucune appréciation personnelle et de s'en tenir à des dates, à des indications d'œuvres, à des renseignements généalogiques [1]; mais quelquefois aussi il témoigna son estime pour tel ou tel peintre sans se laisser guider par autre chose que son sentiment; c'est ainsi qu'il fit de Mignard un éloge des plus vifs, alors qu'on avait coutume de lui préférer Le Brun [2]. D'ailleurs Lépicié s'était surtout assigné une tâche d'historien, et quoiqu'il ne l'ait pas remplie pour des raisons que nous ignorons encore, on peut affirmer sans crainte que l'orientation de son esprit vers les travaux de recherche ne se conciliait guère avec le dogmatisme et la prévention. Il semble bien que chez Lépicié,

1. Voir en particulier les manuscrits 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 54, de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

2. Quelques années plus tard, le comte de Caylus lira à l'Académie une *Vie de Mignard* qui sera tout à l'honneur de Le Brun.

le secrétaire de l'Académie ait été, comme l'artiste, véritablement l'homme de son temps et de son milieu.

Mais où apparaît le mieux l'évolution des doctrines artistiques depuis la fin du XVII[e] siècle jusqu'au milieu du XVIII[e], c'est dans la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, quoique les questions d'argent, les nouvelles politiques et le simple bavardage y tiennent une place plus considérable que l'esthétique et la pédagogie. On sait que l'Académie de Rome avait été fondée par Colbert, à l'instigation de Le Brun, pour former selon les bons principes les jeunes gens les mieux doués ; c'est dire que d'abord cette école fut aussi dogmatique que pouvait l'être l'Académie de Paris.

Au début du XVIII[e] siècle, sous le directorat de Poerson, les traditions semblent s'être conservées à peu près intactes, si ce n'est pourtant que cet artiste juge *nécessaire* aux élèves « un voyage en Lombardie pour joindre au bon goût du dessin, la connaissance de la couleur qui est une partie très nécessaire à un peintre [1] ». L'admiration de Poerson va au Bernin [2] comme aux antiques, et il recommande, au lieu de dessins à la plume plus ou moins agréables, « des études solides, sérieuses et continues [3] ». Et cependant, au moins vers la fin de sa vie, Poerson devient sceptique sur l'utilité des exercices recommandés par Colbert et Le Brun. Un élève lui fait demander à copier des tableaux dans les beaux cabinets de Rome, il répond à l'ami qui s'est chargé de la commission : « On ne vient pas ici pour copier,

1. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. IV, p. 96. Poerson ajoute : « Je suis persuadé qu'un peintre qui n'a pas au moins bien vu les tableaux de Lombardie ne doit pas compter avoir fait un voyage d'Italie complet, et c'est peut-être à quoi l'on peut avoir manqué quelquefois. »

2. *Ibid.*, p. 256.

3. *Ibid.*, p. 185.

nous avons en France dans les cabinets de plus beaux tableaux qu'ici ; qu'il voie, qu'il examine les peintures du Vatican, celles qui sont dans les églises, qu'il mette bien tout cela dans sa mémoire, et puis, qu'il me laisse gouverner : je lui enseignerai bien les moyens de devenir habile [1]. »

A cette méthode qui consiste à travailler sur le souvenir des belles choses qu'on a vues et en s'inspirant des préceptes du maître, Wleughels essaie de substituer une pratique plus libre. Oui, on dessinera d'après l'antique, mais afin d'être à même de « voir le naturel avec les mêmes yeux que les grands hommes l'ont regardé [2] » ; on copiera les tableaux les meilleurs, et le nouveau directeur ne s'épargnera aucune démarche pour faire ouvrir aux élèves les cabinets les plus difficilement accessibles ; mais ce sera « pour devenir savant », et pour ne pas tomber dans le défaut de ceux qui se contentent « de ce que la nature a donné qu'on enjolive par la pratique, ce qui produit des tableaux passables et gracieux, mais en vérité qui ne peuvent aucunement figurer avec les anciens, parce qu'ils ne sont ni si étudiés, ni si remplis d'érudition [3] ». Et comme Wleughels se rend compte que si le roi envoie des élèves à Rome, « ce n'est pas pour en faire des copistes, mais bien pour en faire des grands hommes qui remplissent à leur tour la place des habiles gens », il veut, après ces exercices, « leur laisser faire quelque chose d'invention [4] ». Il les conduit donc

1. *Correspondance des directeurs...*, t. VII, p. 63. C'est Wleughels qui affirme au duc d'Antin avoir entendu ces propos ; mais il ne faut pas oublier que Wleughels, devenu coadjuteur de Poerson, le desservit de son mieux auprès du maître.

2. *Ibid.*, p. 399. Ailleurs Wleughels raconte que les élèves ayant pris pour modèle le fils du concierge, « l'avaient posé dans l'attitude d'une figure antique ; ensuite ils allaient comparer contre l'antique même ce qu'ils avaient peint, afin de voir la différence de la nature véritable à la nature recherchée et pour ainsi dire corrigée ». T. VII, p. 439.

3. *Ibid.*, p. 292.

4. *Ibid.*, p. 47.

à la campagne, « à Tivoli où il y a de belles choses et extraordinaires : la bizarrerie de la nature, dit-il, les sites merveilleux, l'arrangement des fabriques, tout cela leur ouvrira le génie et leur apprendra à composer d'une manière ingénieuse et nouvelle[1] ». Même lorsqu'on n'étudie pas d'après le modèle à l'Académie, Wleughels « pose des draperies et emprunte des ornements d'église pour diversifier et pour s'impatroniser du vrai qui est, ajoute-t-il, l'âme de notre métier[2] ». S'impatroniser du vrai, expression heureuse et familière qui résume bien l'effort de la première moitié du XVIIIe siècle à Rome comme à Paris.

Et en même temps, la liberté et l'éclectisme règnent de plus en plus à l'Académie de France : après avoir travaillé toute la journée, raconte le directeur, « le soir on fait revue de ce que l'on a fait où chacun est libre de dire sa pensée et de proposer ses idées pour parvenir à la perfection[3] ». C'est, en petit, l'exercice de la conférence avec toute la spontanéité qui convient à la jeunesse, jeunesse disciplinée, il est vrai, et méritant l'indépendance qu'on lui accorde. Quand il s'agit de copier les tableaux, même confiance dans les élèves : « Je les laisse choisir, écrit Wleughels, car il ne faut pas contraindre le génie... Pourvu qu'ils choisissent bien, je suis content[4]. »

Et qu'on ne s'imagine pas que la restriction indiquée par cette dernière phrase soit exclusive de tout ce qui n'est pas dessiné à la manière de Raphaël ou peint à celle de Titien : Wleughels quelquefois « fait copier des tableaux

1. *Correspondance des directeurs...*, t. VII, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 324.

3. *Ibid.*, p. 224. « On travaille toujours chez nous, dit Wleughels dans cette lettre; même les fêtes et dimanches, on se délasse en étudiant, soit en allant voir les belles choses dont le pays abonde, soit en dessinant quelques vues, quelque idée de tableau ou quelque antique qu'on rapporte à la maison; ainsi les campagnes, les églises, les palais, tout concourt à notre éducation. »

4. *Id.*, t. VIII, p. 29.

Thalie chassée par la Peinture.

Peint par Charles Coypel et gravé par Lépicié.

(Allégorie représentant l'adieu du peintre à la littérature).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



THALIE CHASSÉE PAR LA PEINTURE.

qui n'ont pas tout l'agrément qu'on souhaiterait, mais... propres à former les jeunes gens par les belles parties qui s'y rencontrent [1] ». C'est ainsi qu'il donne à l'un d'eux à reproduire une œuvre de Jean Bellin, qui « avait tiré à Venise la peinture de l'enfance, comme Michel-Ange et Raphaël l'avaient fait dans ces côtés-ci. Il reste dans ce morceau, explique-t-il, un peu de la sécheresse des premiers temps, mais bien dédommagé par les soins et l'exactitude qu'on y trouve, par les nouveautés naturelles qu'on y découvre, par la correction, enfin par tout ce qui peut rendre la peinture recommandable [2] ». Et plus tard, à propos de cette même œuvre, il vantera encore « un goût original qui n'appartient à personne... ce qui doit faire passer sur bien des choses où on pourrait trouver à critiquer [3] ». Il n'est donc pas étonnant que, loin de vouloir confiner les élèves dans Rome, Wleughels ait eu le projet de les faire voyager et ait dressé une liste des « villes où les pensionnaires de Sa Majesté peuvent faire quelque séjour en s'en retournant pour y étudier d'après les tableaux qui y sont ». Parmi ces villes, il n'oublie point Venise, « le plus beau lieu du monde pour la peinture et la couleur [4] ».

Ce libéralisme de Wleughels se trouvera encore dépassé par celui de Jean-François de Troy. Malheureusement ce grand artiste aime beaucoup moins que ses prédécesseurs à correspondre avec son chef hiérarchique. Cependant celui-ci lui ayant reproché de ne pas donner à ses élèves un enseignement utile, et de corriger simplement leurs dessins en prenant lui-même le crayon, de Troy eut l'occasion toute naturelle d'expliquer comment il comprenait l'enseignement. « Ces jeunes gens, dit-il, viennent ici déjà fort avancés dans

1. *Correspondance des directeurs...*, t. IX, p. 89.
2. *Ibid.*, p. 155.
3. *Ibid.*, p. 229.
4. *Id.*, t. VII, p. 321.

la peinture. On ne les envoie à Rome que pour étudier d'après les grands maîtres. Je leur procure toutes sortes de commodités pour pouvoir le faire avec succès, soit dans le Vatican ou autres endroits, et dans ce cas il est inutile que je prenne, comme on dit, le pinceau pour les corriger, puisqu'il suffit que je leur dise mon sentiment et de leur recommander de bien examiner l'original qu'ils ont devant les yeux. » Et de Troy insiste encore sur cette liberté absolue qu'il laisse aux élèves : « Quant à ce qu'ils font de génie, ils ne me le montrent souvent que quand le tableau est fini, et de plus ils sont si remplis de la manière de leur maître qu'ils ont eu à Paris que ce serait les dégoûter que de leur faire prendre un autre style [1]. » Ainsi Rome elle-même ne les débarrassera pas de la manière de Paris ! Dès lors à quoi bon venir étudier l'antique et Raphaël ?

Et de fait, de Troy admire autant que qui que ce soit les statues et les fresques du Vatican. Mais, au lieu de faire copier à ses sculpteurs les belles antiques, il « attend les ordres de Monseigneur pour les employer à quelque chose d'utile à la cour et à leurs études, d'autant que Monseigneur lui a mandé qu'on ne se soucie plus de statues antiques [2] ». D'autre part, lorsqu'il s'agit des peintres, de Troy signale « le peu de profit qu'il y a à faire pour leur étude en copiant ces tableaux (du Vatican), parce que pour étudier Raphaël il ne faut le prendre que du côté de son admirable dessin [3] ».

1. *Correspondance des directeurs...*, t. X, p. 79. De Troy conclut : « Je me suis toujours contenté de leur dire mon sentiment, soit sur leurs dessins, soit sur la composition, mais toujours sans y mettre les mains... Mes prédécesseurs n'étaient guère en état d'en faire davantage, et si l'intention de la Cour avait été qu'ils instruisissent les élèves, je crois qu'elle aurait été difficilement exécutée. » Le scepticisme même du directeur est un signe des temps.

2. *Correspondance des directeurs...*, t. X, p. 19. Il faut cependant noter qu'Orry engage de Troy à lui signaler les occasions d'acheter des statues antiques, quitte à les laisser passer, malgré les conseils du directeur de l'Académie.

3. *Correspondance des directeurs...*, t. IX, p. 495.

On ne change pas les anciens règlements de l'école ; on ne les combat même pas ; mais on ne semble pas se douter qu'ils existent. On respecte tout ce qu'ont respecté les prédécesseurs ; mais on fait autre chose. Et ainsi on arrive à ce mélange curieux et charmant du naturel et de la tradition dont l'art de Bouchardon donne l'idée la plus exacte.

On peut donc dire qu'au milieu du XVIII[e] siècle, aussi bien à Rome qu'à Paris, l'Académie a dépouillé complètement son ancien dogmatisme. Elle a naturellement, sans effort, adopté les idées des adversaires de Le Brun, et s'est pour ainsi dire endormie sur les lauriers de Roger de Piles. Elle a cessé de discuter, même de disserter ; de temps en temps elle s'est laissé rappeler les idées qui lui sont chères, à la lecture des vers ou des dialogues d'Antoine ou de Charles Coypel. Mais, précisément parce que l'unité de vues existe entre tous ses membres, elle perd le goût des discours où se produisent les théories, et néglige l'ancien exercice des conférences. Pour le faire renaître, il ne faudra rien moins que les prétentions littéraires de Charles Coypel devenu premier peintre et directeur, et que l'appoint de la protection et du talent de Caylus. La période qui s'étend entre 1747 et 1760 consacrera définitivement le triomphe officiel des idées qui, dès la mort de Roger de Piles, étaient en faveur et qui ne cessèrent de se développer pendant quarante ans.

CHAPITRE VII

LES AMATEURS, LES HOMMES DE LETTRES ET LES THÉORICIENS DE 1709 A 1747

Au XVIIIe siècle, l'art étant devenu, grâce surtout aux expositions, une préoccupation mondaine, les amateurs se multiplient et les hommes de lettres s'intéressent de plus en plus aux questions esthétiques ; les premiers apportent en général quelque compétence dans leurs travaux, et leurs idées se rapprochent tout naturellement de celles qui sont en honneur à l'Académie ; les seconds suivent simplement leur goût ou traitent la peinture avec leurs préjugés de littérateurs, et par une analogie sans doute fausse, mais presque fatale, semblent considérer Poussin, Le Sueur, Le Brun, comme les Corneille, les Racine ou les Boileau des beaux-arts. Ils sont donc en réaction contre le goût de leurs contemporains par respect pour un glorieux passé, et quoique certains, comme par exemple l'abbé Du Bos, aient été comptés parfois parmi les partisans du progrès, il est incontestable que leur doctrine s'inspire beaucoup plus des principes du XVIIe que de ceux du XVIIIe siècle.

Si l'on voulait connaître avec une entière precision la mentalité et le goût des amateurs, on ne saurait mieux faire que de fixer son attention sur l'érudit et délicat connaisseur que fut Mariette. Nul doute qu'en étudiant de près ses manuscrits encore inédits aussi bien que ses notes déjà publiées, on n'apporte quelque jour une précieuse contribution non seulement à l'histoire de l'art français,

mais encore à celle des idées esthétiques dont s'inspira sa génération.

Nous nous bornerons ici à constater que l'illustre amateur, moins préoccupé de théorie que Roger de Piles, mais plus curieux de collectionner ou de cataloguer les œuvres, fut cependant un des plus fidèles continuateurs de sa doctrine : comme lui, l'auteur du *Traité des pierres gravées* est un admirateur de l'antiquité ; il approuve Annibal Carrache d'avoir imité l'attitude de certaines figures d'une fresque retrouvée dans les thermes de Titus, et signale à ce propos « de quelle utilité est, pour les artistes les plus consommés, l'étude de l'antique[1] ». Mais, comme Roger de Piles encore, il ne veut pas que cette étude dégénère en *manière*, et se préoccupe avant tout de l'habileté avec laquelle les artistes reproduisent le réel. Si Charles Coypel n'a fait que de médiocres progrès en peinture, c'est « qu'applaudi de trop bonne heure sur des productions où le génie perçait, il n'avait pas assez connu la nécessité d'étudier d'après nature, s'était fait une espèce de routine qui s'était convertie en manière et qui lui faisait envisager tout sous le même point de vue[2] ». Par contre, le grand mérite de Léonard de Vinci qui « n'eut personne pour l'éclairer », fut de créer une manière « qui, ayant pour objet l'imitation parfaite de la nature, rendait à la peinture son ancien éclat[3] ». Léonard, ajoute-t-il, dessina « avec une précision merveilleuse », et ainsi il n'est pas douteux que Mariette ne recommande l'étude de l'antique que parce que les anciens ayant admirablement observé la nature, enseignent aux modernes l'art de la regarder et de l'imiter. Mais cela, c'est le fondement même de la doctrine de Roger de Piles.

1. *Abecedario*, t. VI, p. 192.

2. *Id.*, t. II, p. 31.

3. *Description sommaire des dessins des grands maîtres... du cabinet de feu M. Crozat*, p. 2.

A noter encore le goût de Mariette pour le grand art, alors que ses contemporains aiment surtout à retrouver dans les tableaux « des actions qui se passent journellement sous *leurs* yeux dans *leur* ménage », et préfèrent les œuvres de Téniers, de Wouvermans, de Lancret « aux estampes sérieuses des Le Brun, des Poussin, des Le Sueur et même des Coypels [1] ». Il a le respect des traditions, et estime « les sujets élevés, dont la connaissance demande une sorte d'étude [2] ». Nouveau point de ressemblance avec l'initiateur et le traditionnaliste que fut Roger de Piles. On comprend dès lors que, malgré son amour de la nature, il ait été sévère pour Chardin, pour Watteau, pour Philippe de Champaigne lui-même, au sujet duquel il remarque que « s'il est dangereux... de ne représenter la nature qu'en suivant ses propres idées et sans la consulter, une imitation trop scrupuleuse et trop servile n'est pas moins pernicieuse [3] ». L'artiste par excellence est Raphaël, « ce peintre tout divin [4] », qui possède à la fois le goût de l'antique, la simplicité, la noblesse, et a légué son secret à Le Sueur, le Raphaël français, bien supérieur à Le Brun. On peut même dire que la différence essentielle entre Mariette et Roger de Piles consiste dans la prédilection que témoigne aux Italiens l'amateur du XVIIIe siècle, tandis que son prédécesseur s'était fait le champion de l'École flamande.

Mais il faut ajouter que l'un et l'autre ignorent l'esprit de parti proprement dit et reconnaissent avec joie les mérites des artistes les plus divers. Comment eût-il pu en être autrement avec un collectionneur comme Mariette, habitué à comparer les Écoles, les maîtres, les œuvres, les épreuves gravées des mêmes tableaux, des mêmes planches? Aussi

1. *Abecedario*, t. I, p. 359.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 350.

4. *Description sommaire des dessins... du cabinet de feu M. Crozat*, p. 121.

constatons-nous sans étonnement que Mariette rend justice à Simon Vouet, « excellent peintre, mais très grand praticien [1] », dont tout le XVII[e] siècle avait médit après avoir profité de son enseignement ; de même il fait un éloge des dessins « tout à fait agréables » du Primatice, qui « composa très bien... et sut modérer par un caractère gracieux les saillies impétueuses de Jules Romain [2] ». Sans tenir compte de ce qu'ont pu penser les autres, il donne son impression avec la sincérité et l'originalité de quelqu'un qui écrit pour soi, et ne songe pas à publier les notes ainsi prises au jour le jour. En quoi le caractère de l'auteur apparaît tout entier : ami de la grâce facile et délicate de son temps, lorsqu'il s'agit des œuvres de François Boucher et de Pierre Trémollières, qui traitent l'un et l'autre la peinture d'histoire avec la *vaguesse* qui lui est chère [3], il n'approuve pas que l'on descende à ces sujets communs qui font la réputation d'un Watteau ou d'un Chardin dont la technique même lui déplaît [4]. Car cet amateur se défie, au fond, des nouveautés, beaucoup plus que la plupart de ses contemporains, et croit volontiers que les procédés des grands artistes sont toujours les meilleurs et qu'il y faut revenir. Pour un homme du XVII[e] siècle, il serait hardi : pour un homme du XVIII[e], c'est surtout un conservateur qui assure l'acquis. Ajoutons qu'il n'a rien d'un apôtre ni d'un despote, et qu'il ne s'emporte jamais contre l'opinion d'autrui.

Sans doute il conviendrait de faire à Mariette une très large place dans l'histoire des idées esthétiques au XVIII[e] siècle,

1. *Description sommaire...*, p. 120.

2. *Abecedario*, t. IV, p. 209. Partisan de l'École française, Mariette loue Lalive de Jully d'avoir été l'un des premiers amateurs qui eussent ouvert leur cabinet à leurs compatriotes.

3. *Id.*, t. I, p. 165. Dans *l'Enlèvement d'Europe*, de Boucher, il trouve « tout... admirable, et surtout un pinceau aussi ferme qu'il est gracieux ». Chez Trémollières (*Abecedario*, t. V, p. 345) il loue « les grâces de la composition alliées à celles du pinceau ».

4. *Id.*, t. I, p. 355, et t. VI, p. 104.

mais en se souvenant toujours qu'il écrivait surtout pour lui, et qu'ainsi il n'a pas exercé sur l'opinion publique une action aussi grande que tel ou tel écrivain plus médiocre. Contentons-nous ici d'avoir indiqué son rôle et donné une idée de sa doctrine.

A sa suite, viennent tous ces amateurs avertis, qui rédigèrent les premiers catalogues de ventes avec le souci de faire connaître les œuvres plutôt en amis des arts qu'en marchands. Sans essayer de recueillir dans la série de ces ouvrages les indices du goût de l'époque, et sans relever partout et toujours ce même caractère de sagesse classique et d'émancipation qui domine depuis la fin du XVIIe siècle et s'affirme chaque jour davantage, rappelons seulement avec quel esprit critique Gersaint, l'ami de Watteau, juge les diverses Écoles; il constate que l'École italienne « l'emporte avec justice sur toutes les autres », que « l'École Allemande n'est guère sortie de ce goût que l'on appelle gothique », mais qu'elle possède cependant « des maîtres qui méritent d'être distingués », que l'École flamande « est fort à la mode », et « l'emportera toujours sur les autres dans la partie du coloris », enfin que l'École française, se développant heureusement, grâce aux études des jeunes artistes de l'Académie de Rome, n'a pas de rivale « dans le genre noble et historique [1] ». Avec moins de personnalité que Mariette, moins de souci de rechercher les qualités et les défauts des artistes, Gersaint aime, lui aussi, l'art de son temps ; il est plus indulgent pour les imperfections et représente plus exactement, semble-t-il, l'opinion publique. On

1. *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, p. 5-8. En parlant de l'Ecole française, Gersaint dit : « Les sujets y sont traités aujourd'hui avec tant de génie, d'élévation, d'élégance et de grâces, que ces ouvrages feront toujours l'ornement de la France et l'admiration de nos descendants. » La vente eut lieu en 1744, trois ans après celle de Crozat.

aurait grand tort de négliger les catalogues, ou encore les guides de Paris et de Versailles, comme documents sur le goût de l'époque.

Mais enfin on peut considérer comme un excellent type d'amateur moyen l'estimable informateur que fut Dezallier Dargenville le père, dont Mariette disait assez dédaigneusement que « si le succès décidait de la bonté d'un ouvrage, les siens auraient été excellents[1] ». Ce succès est précisément ce qui nous intéresse, puisqu'il marque la communauté d'idées entre l'auteur et le public, et par conséquent nous renseigne sur les conditions qu'on exigeait alors d'une œuvre pour qu'elle fût jugée belle.

Dès 1727, Dezallier Dargenville, beaucoup moins judicieux et réservé que ne le sera Mariette, reprend le bon combat soutenu jadis par Roger de Piles en faveur de l'École flamande contre les Italiens. Non content d'exalter Rubens, il s'irrite contre « un certain venin italien qui a saisi, dit-il, quelques-uns de nos curieux, et qui leur fait mépriser les bonnes choses qui naissent chez eux et dans les autres pays[2] ». Les maîtres les plus illustres de Rome et de Bologne sont sévèrement traités, et Dezallier déclare que « Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain, Polydore et les Carrache n'ont eu que la correction, le beau génie, les grandes ordonnances et l'expression en partage[3] ». Dans le *cabinet curieux* tel qu'il le conçoit, il y a place pour tous les talents, particulièrement pour ceux de l'École française et de l'École flamande, depuis Poussin jusqu'à Watteau, depuis Philippe de Champaigne jusqu'à Antoine Coypel, depuis Rubens jusqu'à Jean Steen. Il est difficile d'imaginer

1. *Abecedario*, t. II, p. 60.

2. *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, parue dans le *Mercure* de février 1727 et réimprimée au tome XVIII (p. 163) de la *Revue Universelle des Arts*.

3. *Lettre sur le choix...*

un choix plus libre et plus hardi; Dezallier Dargenville eût probablement paru très révolutionnaire à Roger de Piles qu'il avait pratiqué ainsi que Félibien, ainsi même que Sandrart et Franciscus Junius [1], pour composer ses *Vies des Peintres*, ouvrage plus mûri, plus dégagé de préventions.

La première règle qu'il se pose à lui-même, c'est une impartialité aussi complète que possible. Il condamne également Vasari, défenseur des Toscans, Malvasia, ami des Bolonais, Ridolfi des Vénitiens et Soprani des Génois, pour n'en point citer d'autres. Malgré l'estime qu'il professe ouvertement pour Roger de Piles, il déplore la passion de cet auteur pour les tableaux de Rubens, parce qu'elle l'a rendu injuste envers « d'habiles peintres français [2] ». Il veut que personne ne puisse, en lisant son livre, discerner à quel pays ou à quel artiste vont ses préférences ; ami du beau, il tâche de le saisir partout où il le trouve. « Toutes les nations lui ont toujours paru égales : un Flamand, un Français, dans certaines parties, l'emportera souvent sur un Italien. Ceux qui se distinguent dans les sciences et dans les arts, conclut-il, sont pour ainsi dire de la même nation, de la même famille : c'est celle des hommes illustres [3]. »

Et cependant il n'arrive pas à cacher sa prédilection pour la peinture française et son antipathie pour l'art italien, puisqu'il écrit que « le goût français, si l'on était moins enivré de l'Italie, pourrait le disputer aux deux autres », — l'italien et le flamand [4]. L'École française n'a-t-elle pas « la correction, l'élévation de la pensée, l'allégorie, la poétique, l'expression des passions, et même la couleur », autant dire toutes les

1. *Abrégé de la vie des peintres*, avertissement. Dezallier dit avoir consulté également Karel van Mander, Corneille de Bie, Houbraken, Weyermans, Van Gool et beaucoup d'auteurs italiens.

2. *Abrégé de la vie des peintres...*, éd. 1762, avertissement, t. I, p. XVII.

3. *Ibid.*

4. *Id. Discours préliminaire sur la connaissance des dessins et des tableaux*, t. I, p. LI de l'*Abrégé de la vie des peintres*.

qualités? L'impartial Dezallier est incontestablement un partisan de ses compatriotes et de ses contemporains. Mais sachant quels sont les devoirs du critique [1], il s'efforce de rester, tout au moins de paraître impartial, indifférent, et ne se préoccupe pas d'imposer son opinion aux lecteurs; car, d'une part « les personnes instruites n'ont pas besoin de lumières » en dehors des leurs propres, et d'autre part, il suffit de frayer à celles dont l'expérience est moins sûre « une route qui les conduise à exercer leur jugement et à perfectionner leurs connaissances ». Et même Dezallier n'hésite pas à conclure que le « public est l'arbitre souverain du mérite et des talents [2] ». Jamais le libéralisme n'avait été poussé aussi loin ; pour répondre aux idées de l'auteur, il ne reste plus qu'à inaugurer, en dépit de l'Académie et de Charles Coypel, jusque-là défenseur des droits du public, l'usage des comptes-rendus et des critiques des Salons : cela se produisit en effet régulièrement à partir de 1747, au lendemain de la publication de l'ouvrage de Dargenville, paru en 1745.

Rompant avec l'ancienne hiérarchie des sujets vantée par Félibien, il se déclare « fort éloigné du sentiment de quelques auteurs qui, n'estimant que les peintres d'histoire, regardent comme fort inférieurs ceux qui peignent le portrait, le paysage, les batailles, les marines, les animaux, l'architecture, les fruits, les fleurs, les noces de village, les tabagies et les cuisines [3] ». Sans doute il reconnaît que

1. « Il faut qu'un bon connaisseur ait l'esprit d'une grande étendue pour embrasser toutes les parties de la peinture et les aimer toutes à la fois ; les esprits bornés dans cette matière ne peuvent être des juges équitables, ceux qui sont prévenus sont aussi peu capables de bien juger. » *Vies des peintres*, éd. 1762, Discours préliminaire, t. I, p. LXX.

2. *Vies des peintres*..., éd. 1762, avertissement, t. I, p. XXIX. Cependant Dezallier reconnaît, quelques pages plus loin qu' « il faut être retenu dans le jugement que l'on porte d'un tableau, si l'on n'a pas toutes les lumières nécessaires pour en bien juger ».

3. *Ibid.*, p. XVIII.

« l'histoire est le plus noble objet de la peinture, le plus instructif et celui qui demande le plus de connaissances »; mais cela n'empêche qu'un artiste « qui a parfaitement imité la nature, n'eût-il peint qu'un insecte ou des fruits est aussi parfait dans son genre que Raphaël dans le sien ». Et ainsi s'affirme chez Dezallier Dargenville, comme chez Mariette, comme à l'Académie et comme chez tous les amateurs et les artistes de cette époque, la nécessité absolue de « la parfaite imitation de la nature qui est l'unique but que tout peintre doit se proposer [1] ».

On juge, dans ces conditions, que Dezallier Dargenville ne se préoccupe pas autrement des belles antiques chères à Le Brun comme à Roger de Piles. Il en parle avec respect, mais incidemment, et, constatant que d'autres ont suffisamment expliqué le mérite des peintres grecs et des prédécesseurs de Raphaël, il se consacre aux modernes [2], à propos desquels il louera çà et là, peut-être par habitude, les bonnes études inspirées des modèles antiques. Par classicisme traditionnel, il affirmera que le seul Raphaël approche de l'idéal et que le peintre doit rechercher avant tout « les beautés de l'invention, l'élévation de la pensée [3] » ; mais il se montrera très sensible aux qualités particulières des artistes du XVIII[e] siècle, et considèrera comme « l'essentiel d'un tableau... la touche moëlleuse et légère, les figures sveltes et élégantes, les attitudes naturelles, les draperies larges et bien jetées [4] » ; il fera le plus vif éloge de Watteau,

1. *Vies des peintres...*, éd. 1762, avertissement, p. XVIII-XIX.

2. *Ibid.*, p. XIII. Dezallier Dargenville déclare plus haut que le dessin « consiste 1° dans la proportion des figures...; 2° dans un grand goût formé sur l'antique ». Ailleurs il dira : « On ne devrait imiter que la nature et l'antique sans s'attacher à la manière de personne. » Mais la lecture de l'ouvrage prouve que l'imitation de la nature l'intéresse plus que le culte de l'antique. Quelques phrases écrites pour ainsi dire machinalement ne prouvent rien contre l'impression qui se dégage de tout un livre.

3. *Ibid.*, p. IV.

4. *Ibid.*, Discours préliminaire sur la connaissance des dessins et des tableaux, p. XLV-XLVI.

de Le Moyne, de Noël-Nicolas Coypel, de Trémollières[1].

Même lorsqu'il juge des artistes comme Raphaël, Titien ou Albert Durer, on retrouve chez lui la préoccupation des qualités de naturel et de charme qui semblent inséparables de l'art du xviiie siècle. Si Raphaël avait vécu, Dezallier Dargenville pense qu'il « se serait plus attaché à suivre le vrai de la nature et qu'il aurait changé son goût de couleur[2] ». Quant à Titien « personne ne s'est plus attaché à imiter la nature... l'on pourrait dire qu'elle était jalouse de son pinceau[3] ». En revanche le goût *austère* de Michel-Ange « fait souvent fuir les grâces[4] ». Chez Albert Durer, ce que Dezallier remarque, c'est « un beau pinceau et un précieux fini. Vrai dans ses attitudes et dans ses portraits, ajoute-t-il, il ne lui a manqué que plus de grâces et l'étude des figures antiques pour reformer un peu les siennes qui, quoique correctes et dessinées d'après nature, se ressentent trop du goût de son pays[5] ». N'y a-t-il pas dans ces dernières lignes l'expression juste de l'admiration de l'auteur pour l'antique, dont il goûte moins la sévérité que la grâce — ou mieux que les grâces — telles qu'on les retrouve, par exemple, chez Bouchardon ?

Quoi qu'il en soit, Dezallier Dargenville, qui n'a point de génie, qui se trompe quelquefois dans les questions de fait, et qu'on a souvent trop dédaigné, nous offre le mélange mal réglé, mais caractéristique, de la tradition acceptée sans discussion et de l'aspiration sincère, spontanée, vers un art plus aimable, plus proche de la nature, plus dégagé des étroites disciplines ; il garde le respect du passé, mais

1. Il faut remarquer que Dezallier Dargenville se montre assez sévère pour les artistes de la fin du xviie siècle, tels que Charles de La Fosse et Antoine Coypel, qui cependant ont préparé la voie à leurs successeurs.

2. *Vies des peintres...*, éd. 1762, t. I, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 204.

4. *Ibid.*, p. 134.

5. *Ibid.*, t. III, p. 5.

il ne veut pas qu'on refasse sans cesse ce passé : « N'imitez, dit-il avec beaucoup de bonheur, les grands artistes que dans leur façon de penser, ne suivez point leur manière de peindre [1]. » Tout est là en effet : apporter à l'étude les dispositions des grands maîtres en traduisant une impression personnelle. Le XVIII[e] siècle l'a essayé, sans toujours y réussir, et Dezallier Dargenville a eu le mérite de s'en apercevoir et d'indiquer la bonne voie à ses contemporains.

En face de ces amateurs, habitués souvent à manier le crayon ou le pinceau, des hommes de lettres assez inexpérimentés s'essaient çà et là à la critique d'art, et surtout commencent à exposer des théories esthétiques proprement dites. L'âge précédent n'avait rien connu de semblable : Félibien, Roger de Piles, membres de l'Académie royale de peinture, ne songeaient guère à rechercher le principe *a priori* de la beauté dans la nature ou dans les productions de l'art. Que Descartes ait écrit trois lettres, où l'on s'est ingénié à retrouver tout un système esthétique [2], cela ne constitue pas l'étude méthodique des questions intéressant la beauté, et ne doit-on pas avouer que Malherbe ou Corneille se prêteraient aussi bien que le grand philosophe à une interprétation de ce genre? Pour rencontrer de véritables traités d'esthétique, il faut arriver au XVIII[e] siècle, avec Crousaz, dont le *Traité du Beau* parut pour la première fois à Amsterdam en 1715, et avec le père André dont l'*Essai sur le Beau* date seulement de 1741. Au reste, ni l'un ni l'autre de ces ouvrages n'intéressent la critique d'art ou plus exactement la doctrine appliquée aux œuvres, dont nous nous préoccupons exclusivement : le premier s'attache à l'analyse abstraite des conditions du beau en soi et donne le modèle des constructions métaphysiques les moins heureuses;

1. *Vies des peintres*, éd. 1762, discours préliminaire... p. XLI.
2. Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris, 1882.

l'autre, abusant du critérium cartésien de l'évidence, met au service de l'*a priori* une dialectique peu convaincante et une rhétorique surannée.

Mais si de tels ouvrages n'offrent aucune indication sur l'idéal artistique de l'époque, il n'en va pas de même des *Réflexions critiques*, de l'abbé Du Bos, qui, de 1719 à 1765, eurent six éditions, ou des *Beaux-Arts réduits à un même principe*, de l'abbé Batteux, que Diderot critiqua sévèrement [1]. Ces hommes de lettres théoriciens, gardant le respect du grand siècle, apportent dans l'étude des questions d'art une mentalité très différente de celle que nous avons constatée jusqu'ici, et, plus recommandables par une certaine habileté à construire la phrase que par l'effort de la pensée, font revivre la doctrine de Le Brun en se croyant sans doute des novateurs.

Il est bien certain que l'abbé Du Bos ne partage pas la prévention du premier peintre de Louis XIV à l'égard de Rubens; la querelle entre les partisans de la couleur et ceux du dessin est définitivement close depuis longtemps; mais nulle part Du Bos ne donne l'impression d'un homme sensible à la virtuosité du coloriste qu'est Rubens, chez lequel il n'admire guère que l'art d'exprimer les passions et la noblesse de la composition, comme eût pu le faire Félibien [2]. A peine touché des qualités du dessin, il s'intéresse avant tout au choix du sujet et soutient sans hésiter que « la plus grande imprudence que le peintre ou le poète puissent faire, c'est de prendre pour l'objet principal de

1. Il est vrai que tout en se montrant impitoyable pour l'abbé Batteux dans la *Lettre sur les sourds et muets* (t. I, p. 385, de l'édition Assézat et Tourneux), Diderot déclare dans l'*Encyclopédie*, au mot *Beau* que le livre du P. André et celui de l'abbé Batteux sont « deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents ».

2. « Ce que le monde a remarqué davantage dans la galerie du Luxembourg... ce sont les expressions de quelques passions où véritablement il entre plus de poésie que dans tous les emblèmes inventés jusqu'ici. » *Réflexions...*, 1re partie, section XXIV.

leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature [1] ». Du Bos ne songe, on le voit, qu'à l'analogie existant entre l'art et la littérature et il réclamera de l'un les effets que l'autre cherche logiquement à produire. Il voudra que le spectateur soit ému devant un tableau comme à la lecture d'un poème. Il faudra donc introduire, par exemple, des personnages dans un paysage, et non pas « un homme qui passe son chemin ou bien une femme qui porte des fruits au marché », mais « des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser... des hommes agités de passions afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation [2] ». On croirait entendre une conférence de l'Académie aux environs de 1670. Rien d'étonnant qu'avec une telle tournure d'esprit, Du Bos s'intéresse particulièrement dans un tableau à l'expression des passions.

A une époque où les peintres de l'Académie ne parlent plus de cette partie de leur art qu'incidemment, l'auteur des *Réflexions* s'en préoccupe constamment. Il n'y a pas de nuances de sentiments qui, selon lui, ne puissent se traduire, et l'artiste doit « varier par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament », un sentiment tel que la douleur causée par la mort d'un grand homme [3]. Loin de trouver démodés les modèles que Le Brun avait dessinés pour l'expression de l'extase, de la foi ou de l'amour simple, il prescrit à l'artiste « d'appliquer à la tête qu'il fait ce que les livres disent en général de l'effet des passions sur le visage et des traits auxquels elles y sont marquées [4] ». Et pour montrer jusqu'où l'homme de génie peut s'élever lors-

1. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1re partie, section VI. Il va de soi que Du Bos a le plus profond mépris pour les Hollandais, chez qui « l'on n'a guère vu qu'une peinture morfondue ».

2. *Ibid.*, section VI.

3. *Ibid.*, section XIII.

4. *Ibid.*, section XVII.

Frontispice de la première édition de

L'Abrégé de la vie des plus fameux peintres,

de Dézallier Dargenville.

(Dessiné par Latouche, gravé par Fessard).

[illegible] Presente aux Muses de l'Histoire et de la Peinture le livre de la vie des fameux Peintres [illegible] [illegible] donnent à d'autres genies d'attacher les medaillons de Ces Grands Hommes à la Pyramide [illegible] [illegible] pour leur [illegible] l'immortalité, que la renommée a Soin de publier et dont [illegible] [illegible] Symbole [illegible] de la [illegible] sur lequel la Muse de la Peinture [illegible]



qu'il applique son attention à cette partie essentielle, il étudie dans le détail le tableau de Raphaël qui représente *Jésus remettant à saint Pierre les clefs de l'Église* : « On distingue, dit-il, à l'extrémité du groupe un homme bilieux et sanguin : il a le visage haut en couleur, la barbe tirante sur le roux, le front large, le nez carré et tous les traits d'un homme sourcilleux. Il regarde donc avec dédain une préférence qu'on devine bien qu'il trouve injuste... Près de lui est un autre apôtre embarrassé de sa contenance : on le discerne pour être d'un tempérament mélancolique. » Et après l'avoir minutieusement dépeint, il conclut : « Enfin on reconnaît là Judas aussi distinctement qu'à le voir pendu au figuier, une bourse renversée au col. » Du Bos s'empresse d'ajouter qu'il n'a « point prêté d'esprit à Raphaël [1] ».

En tous cas, il semble bien qu'il en ait prêté à Rubens, lorsque dans le tableau représentant la *Naissance de Louis XIII*, il remarque sur le visage de la reine « la joie d'avoir mis au monde un dauphin à travers les marques sensibles de la douleur à laquelle Ève fut condamnée [2] ». Encore regrette-t-il que dans ce même tableau, l'artiste n'ait pas fait voir « celles des femmes de ce temps-là qui pouvaient assister aux couches de la reine... les unes contentes, les autres transportées de joie, quelques-unes sensibles aux douleurs de la reine, et d'autres un peu mortifiées de voir un dauphin en France [3] ». Du Bos écrivait ces sortes de choses en plein triomphe de Watteau, de Largillière, de Jean-François de Troy; il faut avouer qu'il retardait.

De même les opinions qu'il professa sur l'imitation de la nature sont celles de la génération précédente. « Il faut, dit-il, savoir faire quelque chose de plus que copier servilement la nature, ce qui est déjà beaucoup pour donner à

1. *Réflexions...*, 1re partie, section XIII.
2. *Ibid.*, section XXIV.
3. *Ibid.*

chaque passion un caractère convenable et pour bien exprimer les sentiments de tous les personnages d'un tableau. Il faut, pour ainsi dire, savoir copier la nature sans la voir [1] ». Copier la nature sans la voir : on ne pouvait mieux donner l'idée de cette nature emphatique et froide des disciples de Le Brun, si opposée à la « nature ignoble » qu'ont représentée les Hollandais [2], et même à la nature si vivante, si contemporaine, si séduisante que la plupart des artistes s'efforçaient alors de rendre. Ce que Du Bos conseille aux peintres d'imiter, ce n'est point le vrai, mais le vraisemblable, dont il proclame sans cesse le mérite, déclarant à peu près dans les mêmes termes que Colbert [3] « qu'il est permis aux peintres comme aux poètes qui traitent les faits historiques de supprimer une partie de la vérité [4] », rappelant que Raphaël et les artistes de son temps « n'étudiaient pas seulement la nature dans la nature même, mais encore dans les ouvrages des anciens », et se plaignant de ce qu'avant ce grand peintre « on dessinait scrupuleusement la nature, mais sans l'anoblir [5] ». Il aime la grandiloquence, et en cela aussi il diffère des artistes de l'Académie qui, même dans les tableaux d'histoire, se rapprochent sans cesse des détails de la réalité et ne conservent guère des traditions anciennes que le respect de la composition et de la noblesse des ordonnances.

Objectera-t-on que Du Bos est un partisan de la doctrine du progrès, comme Charles Perrault et comme Fontenelle ?

1. *Réflexions...*, 1re partie, section XXIV.

2. *Id.*, 2e partie, section VII.

3. On se rappelle que, le 10 octobre 1682 Colbert, prié de donner son sentiment après la discussion qui s'était produite entre Le Brun et Coypel au sujet du tableau de Poussin représentant *Éliezer et Rébecca*, avait ouvert cet avis « que le peintre doit... demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment ».

4. *Réflexions...*, 1re partie, section XXVIII.

5. *Ibid.*, section XXXIX.

Oui, sans doute, il avance que « depuis Raphaël, la nature et l'art se sont perfectionnés ». Mais en quoi consistent ces perfectionnements? Pour ce qui concerne l'art, il s'est produit « plusieurs découvertes sur la magie du clair-obscur »; pour ce qui concerne la nature, des espèces nouvelles ont paru, comme « les arbres des Pays-Bas, les animaux d'Angleterre et de quelques autres pays, enfin les fruits, les fleurs et les arbres des Indes tant orientales qu'occidentales [1] ». On admettra bien que la doctrine du progrès ainsi interprétée se concilie aisément avec le respect des règles et des œuvres du passé. De même, lorsque Du Bos rend le climat responsable de la prétendue médiocrité des artistes hollandais [2], il n'y a là qu'un ressouvenir assez maladroit d'une théorie qui avait plu à Fénelon; on ne peut prendre au sérieux ces velléités de modernisme, lorsque le reste de l'ouvrage les dément et lorsqu'elles sont inspirées par des raisonnements aussi médiocres.

Opposera-t-on Du Bos à Félibien, en montrant qu'il proscrit l'allégorie que l'ami de Le Brun plaçait au sommet de la hiérarchie des genres? Encore faut-il savoir pourquoi Du Bos se montre si sévère. Reproche-t-il à l'allégorie d'aller directement contre les moyens et le but de la peinture, en s'éloignant de l'imitation du vrai et en substituant l'idée littéraire à la préoccupation exclusive des lignes et des couleurs? Non, il n'aime pas l'allégorie « parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre les peintres puissent faire connaître directement leur sujet et mettre toutes leurs idées à la portée des spectateurs [3] ». L'allégorie ne se lit pas comme un récit; c'est précisément le reproche qu'en 1683 les amis de Mignard

1. *Réflexions...*, 1re partie, section XXXIX.

2. *Id.*, 2e partie, section XIII. Du Bos jugeant la poésie des Hollandais supérieure à leur peinture croit en découvrir la cause : « Il semble, dit-il, que la poésie ne craigne pas le froid autant que la peinture. »

3. *Id.*, 1re partie, section XXIV.

adressaient à Le Brun à propos de sa décoration de la galerie des Glaces[1]. De plus l'allégorie ne parvient jamais à « toucher le cœur, peu disposé à s'attendrir pour des personnages chimériques ». L'abbé Du Bos est en opposition avec Félibien sur une question de goût personnel; mais il apporte dans le raisonnement et la discussion la même tournure d'esprit, la même conception du rôle de l'art et des conditions essentielles de la beauté. Au reste il admet fort bien l'allégorie pourvu qu'elle soit à la fois claire et gracieuse. Il admire de confiance le tableau décrit par Lucien du mariage d'Alexandre et de Roxane, dans lequel « Ephestion, le confident de l'intrigue, s'appuyait sur l'Hyménée pour montrer que les services qu'il avait rendus à son maître avaient eu pour but de ménager entre Alexandre et Roxane une union légitime[2] ». On voit que l'abbé Du Bos faisait au genre qu'il attaquait des concessions appréciables.

En réalité, cet homme dans lequel on a parfois voulu voir « le rénovateur de la critique[3] », fut un attardé, au moins dans la partie de sa théorie qui concerne les arts; il lui manqua probablement l'expérience des œuvres; il raisonna en peinture avec des préoccupations de littérateur, et refit ainsi à sa manière une partie — la moins bonne — du travail des anciennes conférences de l'Académie. Certainement on trouverait chez lui des vues ingénieuses, des remarques judicieuses et un vif désir de pénétrer les secrets de la critique; il a fort bien vu par exemple qu'on doit juger « par la voie du sentiment et suivant l'impression que font le poème ou le tableau », tout en préférant « la voie de discussion et d'analyse... lorsqu'il s'agit de trouver les causes

1. Le manuscrit n° 446 du catalogue de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts renferme une critique très vive des allégories de Le Brun, impossibles à comprendre sans un commentaire écrit.

2. *Réflexions...*, 1re partie, section XXXVIII.

3. Marcel Braunschvig, *L'Abbé Du Bos rénovateur de la critique au XVIIIe siècle*, Toulouse, 1902.

qui font qu'un ouvrage plaît ou qu'il ne plaît pas[1] ». Mais, malgré ces détails heureux, neufs même, si l'on veut, l'ouvrage s'inspire d'une doctrine qui, dans les milieux artistiques, avait fait son temps, et qui se trouvait sur bien des points en contradiction avec les tendances générales de la peinture et de la sculpture. Du Bos n'était un oracle que pour les gens de lettres inexpérimentés, que pour le public ami des belles phrases ou pour les admirateurs exclusifs du siècle de Louis XIV ; il n'exerça heureusement et ne pouvait d'ailleurs exercer aucune action sur le milieu des amateurs et des artistes.

Plus métaphysicien que l'abbé Du Bos, l'abbé Batteux ne lui est certainement pas supérieur. Par le fait même qu'il se plaît à la subtilité des déductions et à l'enchaînement savant des idées abstraites, il a moins souvent que son prédécesseur l'occasion d'intéresser par des observations particulières qui, en dépit de la théorie générale, donnent une certaine valeur à l'œuvre de l'abbé Du Bos ; et comme lui, il est amené par ses préoccupations de littérateur à oublier les différences essentielles qui séparent la poésie de la peinture. Il est bien de rechercher le principe commun de ces deux formes de la pensée humaine ; mais que penser de quelqu'un qui écrit froidement : « Ces deux arts ont entre eux une si grande conformité qu'il ne s'agit, pour les avoir traités tous deux à la fois, que de changer les noms, et de mettre peinture, dessin, coloris, à la place de poésie, de fable, de versification[2] ? » L'abbé Du Bos avait du moins pris le soin de distinguer tant bien que mal ce que l'on exige du poète et ce qui dépend du peintre[3].

1. *Réflexions...*, 2e partie, section XXII. Notons encore que Du Bos n'insiste pas sur le respect dû aux belles antiques, mais a le culte de l'École italienne et constate que l'habileté d'Albert Durer, de Holbein, de Lucas de Leyde s'explique par ce fait que « le Nord reçut quelques rayons » du soleil d'Italie.

2. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 3e partie, section II.

3. *Réflexions...*, 1re partie, section XIII.

S'agit-il de définir l'objet de la peinture? Batteux affirme que toutes les règles de cet art « se réduisent à... tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image. Cela est évident[1] », ajoute-t-il avec une assurance qui ne laisse aucun doute sur son incompétence. La théorie du trompe-l'œil avait été soutenue énergiquement au XVIIe siècle, même par Roger de Piles; mais en 1746, à l'époque où écrit l'abbé Batteux, on ne soutient plus sérieusement que le but unique de la peinture est de « nous faire croire que l'objet est réel quand ce n'est qu'une image ». Dès lors qu'attendre de cet auteur, sinon des considérations banales et vides? Vivant sur la tradition et ne se renouvelant pas par l'observation constante et le goût sincère des œuvres d'art, il restera un théoricien de l'autre siècle, un littérateur souvent ennuyeux.

S'il insiste pour que le peintre ne sorte pas « des bornes de la nature même », s'il affirme avec quelque justesse d'expression qu'« inventer dans les arts, ce n'est point donner l'être à un objet, que c'est le reconnaître où il est et comme il est », s'il déclare que « les arts ne créent point leurs règles... indépendantes de leur caprice et invariablement tracées dans l'exemple de la Nature », il n'en conclut pas moins, à la fin du chapitre, que « la nature des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable[2] ». Et ainsi nous ne devons pas nous faire illusion sur la véritable pensée de l'abbé Batteux. Lui aussi, comme Du Bos, aime assez qu'on copie la nature sans la voir, quoiqu'il s'exprime différemment, et, reprenant la grande théorie de Le Brun, déclare que le génie doit « se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature pour en former un tout exquis... plus parfait que la nature elle-même, sans

1. *Les Beaux-Arts réduits...*, 3e partie, section II.

2. *Id.*, 1re partie, chap. II.

cependant cesser d'être naturel [1] ». Au reste, « que fit Zeuxis, ajoute Batteux, quand il voulut peindre une beauté parfaite? Fit-il le portrait de quelque beauté particulière dont sa peinture fût l'histoire? Il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes ; il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis, et cette idée fut le prototype ou le modèle de son tableau qui fut vraisemblable et poétique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément. Voilà, s'écrie-t-il, l'exemple donné à tous les artistes ; voilà la route qu'ils doivent suivre, et c'est la pratique de tous les grands maîtres sans exception ». On peut cependant douter que les excellents artistes de l'époque eussent contresigné ces affirmations.

Toute la théorie classique se retrouve dans cette conception de la nature corrigée par l'art, comme elle se retrouvera d'ailleurs dans la fameuse tirade de Diderot sur le *modèle idéal de la beauté*, la *ligne vraie* [2], sans que le même Diderot se trouve le moins du monde embarrassé pour en marquer le défaut irrémédiable, lorsqu'il dit à l'abbé Batteux : « Ne manquez pas... de mettre à la tête de *votre* ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature [3]. » En effet si la nature que doit imiter l'artiste ne

1. *Les Beaux-Arts réduits*..., 1re partie, chap. 1.

2. *Salon de 1767*, préface.

3. Voici le passage entier de Diderot (t. I, p. 385 de l'édition Assézat et Tourneux) : « Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer enfin comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leur expression, examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc... c'est ce qui reste à faire et que je vous conseille d'ajouter à vos *Beaux-Arts réduits à un même principe*. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature ; car je trouve des gens qui me soutiennent que, faute de l'une de ces choses, votre traité reste sans fondement, et que, faute de l'autre, il manque d'application. Apprenez-leur, Monsieur, une bonne fois comment chaque art imite la nature dans un même

consiste que dans le vraisemblable, quelques explications ne seraient pas inutiles : toutefois Diderot ne les donnera pas plus que Batteux, lorsqu'il défendra à peu près le même principe.

A vrai dire, l'abbé a bien essayé de nous faire comprendre ce qu'il entend par la belle nature, dans la partie de son ouvrage où il distingue les connaissances qui nous viennent par le goût de celles qui nous viennent par l'intelligence[1]. Mais quel profit retirer de la définition suivante : « La belle nature est, selon le goût, celle qui a 1° le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt, 2° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi. » On peut réduire par là les beaux-arts à un même principe ; les artistes n'en sont guère plus avancés et ne comprendront jamais ce qu'est la belle nature ainsi décrite.

Même obscurité lorsqu'il s'agit d'expliquer en quoi consistent l'*exactitude* et la *liberté*, que Batteux considère comme les qualités essentielles du peintre qui reproduit la nature : « L'une, dit-il, règle l'imitation, l'autre l'anime[2] ». Mais comment s'opère ce dosage de liberté et d'exactitude ? Mystère. Obéit-il aux mêmes lois dans la poésie et dans la peinture ? On ne sait. Dans cet ouvrage qui aurait dû serrer sans cesse les réalités et montrer dans les divers arts l'application différente des mêmes principes, c'est partout l'abstraction prétentieuse et la rhétorique banale.

objet, et démontrez-leur qu'il est faux, ainsi qu'ils le prétendent, que toute nature soit belle et qu'il n'y ait de laide nature que celle qui n'est pas à sa place. »

1. *Les Beaux-Arts réduits...*, seconde partie, chap. I : « L'intelligence considère ce que les sujets sont en eux-mêmes selon leur essence, sans aucun rapport avec nous. Le goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous. »

2. Ne retrouve-t-on pas encore l'abstraction et la subtilité, fréquentes chez Le Brun écrivain, dans les très curieuses lignes suivantes : « L'esprit doit être plus satisfait des ouvrages de l'art qui lui offre le beau qu'il ne l'est ordinairement de ceux de la nature qui a toujours quelque chose d'imparfait, et le cœur au contraire doit s'intéresser moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels, parce qu'il a moins d'avantage à en attendre. » *Les Beaux-Arts réduits...*, seconde partie, ch. V.

Du moins ne subsiste-t-il aucun doute sur les tendances de l'auteur : elles sont en opposition complète avec le mouvement qui entraîne les artistes vers une technique plus libre, plus ingénieuse, plus personnelle, et vers une observation plus scrupuleuse de la nature telle qu'elle s'offre à nous. Sa seule définition du bon goût, « un amour habituel de l'ordre », évoque à l'esprit les principes du XVII[e] siècle. Comme Du Bos, Batteux est un retardataire, surtout par ignorance des questions d'art ; son cas est plus grave, non seulement parce que son livre ne se rachète pas par les mêmes qualités de détail, mais encore parce qu'il est venu vingt-sept ans plus tard, en plein épanouissement de l'art du XVIII[e] siècle.

Il faut bien dire d'ailleurs que Du Bos et Batteux, très estimés de leur temps comme écrivains, représentent l'opinion du public lettré et étranger aux arts. On retrouverait une doctrine analogue à la leur dans le poème latin de l'abbé de Marsy, qui çà et là consent à être de son temps, soit par son goût pour le paysage — et en particulier pour les environs de Paris[1] — soit par la facilité avec laquelle il loue à la fois Michel-Ange et Raphaël, Holbein et Albert Durer, Rubens et Téniers, le *divin* Titien, le *tendre* Albane, le *gracieux* Guide, sans oublier Poussin « qui ne le cède en rien aux Italiens », Le Brun, Mignard et Le Sueur. On aurait également la même impression de routine vieillotte en lisant la préface dont l'abbé de Monville a fait précéder la *Vie de Mignard*. Pour lui, un peintre *digne de ce nom* est « l'homme de tous les talents », celui qui rivalise avec la nature, mais

1. « Que d'agréables scènes, que de vives peintures la nature offre de toutes parts à vos regards, soit du côté qu'on voit s'élever le riche côteau de Suresnes, qui commande au loin à toute la campagne, soit sur les bords enchantés de Bercy où la Seine forme un beau canal, charmée, ce semble, et de l'aspect du lieu qu'elle-même embellit et de la présence du maître qui la voit couler à ses pieds. » *La Peinture*, 1735 (traduction de l'époque).

« non content de l'étaler tout entière à nos yeux, l'embellit encore et la perfectionne [1] ».

Et de même Cousin de Contamine, joignant à la biographie de Coustou l'aîné des *Descriptions raisonnées de quelques ouvrages de peinture et de sculpture*, s'attache à l'expression des passions et à ses effets sur le visage avec autant de puérile minutie que Le Brun [2]; interprétant les couleurs d'un tableau, il rappelle les remarques de cet artiste « dans la savante conférence qu'il a faite à l'Académie Royale sur le *Ravissement de saint Paul* peint par le Poussin [3] ». Il veut que l'œuvre d'art produise « naturellement les réflexions morales qui naissent des actions des hommes », et soit ainsi « pour les vrais connaisseurs un poème excellent et digne de la plus grande louange [4] ». Enfin il distingue soigneusement le *sublime des choses* et le *sublime de l'expression*, mais ne dit à ce sujet que ce qui pouvait convenir à la littérature, et que ce qu'on répétait dejà soixante ans auparavant [5].

1. *Vie de Mignard*, p. XIX.

2. Voici les effets que produit sur le visage de Putiphar sa passion pour Joseph : « Les yeux sont tout pleins des esprits que le désir y a portés ; ils sont saillants comme s'ils cherchaient à s'unir à l'objet de la passion ; l'humidité dont ils sont pleins les rend unis et très brillants. Les paupières sont ouvertes et les sourcils un peu élevés. Le front, où l'amour paraît d'abord, est un peu plus haut en couleur qu'à l'ordinaire. Les joues sont rouges, enflammées et élevées, la bouche entr'ouverte et les lèvres vermeilles, unies et humides. » *Éloge historique de M. Coustou l'aîné...*, p. 65.

3. « Le rideau vert est le symbole de la grande foi d'Abraham... on dira encore que la Loi, dont Agar est la figure, n'ayant rien que de charnel, c'est avec discernement que son manteau bleu, dont la couleur est le symbole des choses célestes, est placé loin d'elle sur la chaise. A l'égard des couleurs des autres vêtements, elles sont indécises pour mieux caractériser un sujet tout mystérieux. » *Éloge historique...*, p. 91-92. Comme la conférence de Le Brun sur le tableau de Poussin n'a pas été imprimée, Cousin de Contamine a dû en avoir connaissance à l'Académie dont cependant il n'a jamais fait partie ; mais à la lecture de son petit ouvrage, on peut soupçonner qu'il espérait y entrer de la même façon que Fermelhuis.

4. *Éloge historique...*, p. 95.

5. *Id.*, p. 133-139. — On trouverait chez Jean-Baptiste Rousseau (Ép. III, liv. II) des idées analogues à celles des gens de lettres dont nous venons de parler. De même chez Voltaire, dont nous parlerons au chapitre IX.

Seuls les *honnêtes gens*, qui voyagent et se trouvent en contact direct, quoique sans préparation suffisante, avec les œuvres d'art étrangères, apportent dans leur dogmatisme quelque tempérament; surpris par la beauté, ils l'admirent presque à regret, mais l'admirent quand même. Il est curieux de voir avec quel étonnement le bel esprit qu'est le président de Brosses, enthousiaste de Raphaël et aussi de Corrège [1], constate qu'à Santa Maria Novella de Florence « le cloître en camaïeu vert par Paolo Uccello, a, quoique méchant au possible, des expressions qui ne déplaisent pas », et que dans les grandes compositions d'Orcagna, on trouve « des idées tout à fait pittoresques, du feu, une composition hardie et de belles et bonnes têtes [2] »; il discerne même « du génie et du talent » à travers le *barbouillage* de Giotto [3], et il avoue que dans le palais de Saint-Marc « massif, sombre et gothique, du plus méchant goût... la grande cour en dedans ne laisse pas cependant d'avoir quelque chose de magnifique dans sa construction [4] ».

Et pourtant cet aimable lettré qui déteste les tableaux flamands et hollandais à cause des « petits sujets bas et puérils [5] », cet amateur improvisé qui considère les copies en mosaïque comme plus belles que les originaux [6], ce fanatique de l'antique qui ne se résoudra jamais « à dire qu'un bâtiment sans colonnes soit un bâtiment parfaitement beau [7] », est pétri des préjugés de l'époque précédente ; mais devant la révélation directe de la beauté, ses principes n'ont pas

1. *Le Président de Brosses en Italie*, lettres... éditées par R. Colomb, t. I, p. 95 : « A bon compte, passez-moi l'enthousiasme quand je parlerai de ce grand maître (Raphaël). » On trouvera la manifestation de son goût pour le Corrège, particulièrement au tome I, p. 335.

2. *Le Président de Brosses en Italie*, t. I, p. 285-286.

3. *Ibid.*, p. 159

4. *Ibid.*, p. 194.

5. *Id.*, t. II, p. 190.

6. *Ibid.*, p. 188, et aussi p. 298.

7. *Id.*, t. I, p. 169 et t. II, p. 143.

tenu, ou tout au moins se sont contredits pendant quelques instants. Son exemple n'en est que plus probant pour montrer la persistance des vieilles doctrines en dehors des milieux artistiques, quoique à la première occasion ces doctrines se révélassent en opposition avec le sentiment vrai de ceux qui les professaient.

Si l'on voulait trouver chez les peintres ou les sculpteurs des partisans de semblables théories, ce n'est pas en France qu'il faudrait les chercher, ce serait ou bien en Hollande avec Gérard de Lairesse dont le *Grand Livre des peintres*, il est vrai, n'aura aucune influence sur les idées françaises, puisqu'il ne fut traduit qu'à la fin du XVIIIe siècle, ou bien en Angleterre dans le *Traité de peinture* de Richardson père et fils, dont une version française revue par l'auteur parut à Amsterdam en 1728. Ce dernier ouvrage est empreint du goût classique le plus pur. L'honnête Testelin se scandalisait de voir représenter un bœuf et un âne près de l'enfant Jésus ; Richardson le père, malgré son admiration pour Raphaël, désapprouve le grand peintre d'avoir, en dessinant « le carton des Clefs », représenté « dans le paysage une maison qui brûle et dans un autre endroit du linge qui sèche sur des haies[1] ». Il demande dans le portrait une ressemblance exacte, mais « il faut pourtant faire attention aux accidents défectueux et y remédier[2] ». Inutile d'ajouter que le peintre doit avoir l'esprit cultivé, et s'inspirer des grands maîtres, sans même « avoir honte d'être quelquefois plagiaire, puisque c'est une liberté que les plus habiles peintres et les plus grands poètes se sont donnée[3] ». A la fin du XVIIe siècle, les influences étrangères avaient contribué à rendre l'art français plus libre et plus hardi ; au XVIIIe l'é-

1. *Traité de Peinture*, t. I, p. 51.
2. *Ibid.*, p. 63.
3. *Ibid.*, p. 84.

clat qu'avait jeté la peinture à la cour de Louis XIV a fait passer hors des frontières ces théories vieillies, définitivement oubliées bien plus que combattues ou dédaignées par nos artistes.

Si l'on veut mesurer le chemin que ceux-ci avaient parcouru en moins d'un demi-siècle, il n'y a qu'à comparer avec les théories de Du Bos, de Batteux et des autres attardés, les conseils qu'un homme comme Watteau donnait à Lancret, de ne pas « perdre son temps à rester davantage chez un maître, de porter ses efforts plus loin, d'après le maître des maîtres, la nature..., d'aller dessiner aux environs de Paris quelques vues de paysage, de dessiner ensuite quelques figures et d'en former un tableau de son imagination et de son choix[1] ». Que nous sommes loin des dissertations sur les belles antiques et la perfection de Raphaël, sur la logique et la noblesse dans l'ordonnance, sur l'expression des passions, sur le sens mystique du vert et du bleu! L'étude d'après nature, la fantaisie dans la composition, la spontanéité dans la création de l'œuvre d'art, voilà ce que recommande Watteau, et Lancret est si fidèle à ses leçons que le maître s'enthousiasme et l'embrasse avec transport[2].

Somme toute, à la fin de la première moitié du XVIIIe siècle, il y a encore au point de vue de l'art, deux partis en France, mais deux partis qui ne se combattent pas, parce qu'ils n'ont pour ainsi dire aucun point de contact ; le plus nombreux se compose du public ayant reçu une éducation exclusivement littéraire et fidèle aux dogmes du grand siècle; il croit, mais sans passion et par une sorte de routine, que les belles œuvres naissent de l'imitation de celles qu'ont admirées des générations précédentes ; il adopterait

1. Balot de Sovot, *Éloge de M. Lancret, peintre du roi*, Paris, 1743. La *Revue Universelle des Arts* a réimprimé cet opuscule au tome XII, p. 415. Il a fait également l'objet d'une étude et d'une publication spéciale, en 1874, de la part de M. J.-J. Guiffrey.

2. *Revue Universelle des Arts*, t. XII, p. 416.

peut-être une autre doctrine si on se mettait en peine de le convertir, de lui faire remarquer que tel ou tel des artistes contemporains qu'il aime s'inspire de principes différents ; mais personne ne répondant à Du Bos et à Batteux, il leur donne, sans grande réflexion, son approbation.

L'autre parti, plus actif, plus directement intéressé à la production artistique, et soucieux de mettre d'accord la théorie et la pratique, comprend les artistes et les amateurs ; il s'occupe de bien faire, mais sans prosélytisme ; il vit autour de l'Académie, sans beaucoup se mêler au monde, et surtout sans se soucier d'y répandre ses principes renfermés dans quelques conférences assez peu lues, dans quelques ouvrages spéciaux ; il n'est pas le moins du monde gêné par les idées abstraites des hommes de lettres ; à peine en a-t-il entendu parler. Il professe par suite des théories contraires aux leurs sans entrer en lutte avec eux. Aussi bien a-t-il l'avenir pour lui : en contradiction avec les œuvres et avec les sentiments qu'elles suscitent, l'esthétique des simples honnêtes gens se transformera peu à peu, celle des artistes s'affirmera, et aux environs de 1760, nous pourrons constater que l'unité se réalise enfin dans le culte du vrai et du gracieux.

CHAPITRE VIII

L'ACADÉMIE ET LES ARTISTES DE 1747 A 1760

La date de 1747 est importante dans l'histoire des idées esthétiques au XVIIIe siècle : d'une part, elle marque l'essor de la critique d'art, dans le sens où nous entendons aujourd'hui ce mot ; à la suite de l'exposition de 1746, La Font de Saint-Yenne fit imprimer ses réflexions sur les œuvres soumises à l'appréciation du public, et l'année suivante son exemple fut suivi par quelques autres écrivains ; les discussions sur le mérite des œuvres d'art se produisirent librement ; la critique d'art venait de naître. D'autre part les conférences académiques, si longtemps négligées [1], furent remises en honneur, et fournirent à d'excellents artistes ou à des amateurs qualifiés l'occasion d'expliquer leurs sentiments sur toutes les questions intéressant les arts, notamment sur les conditions essentielles de la beauté. Il est donc facile, à partir de 1747, de saisir, ailleurs que dans de rares ouvrages et de façon accidentelle, le mouvement des idées qui aboutirent peu à peu à l'unité de doctrine.

Les conférences de l'Académie sont une source précieuse de documentation sur les tendances, le goût et l'idéal de ceux qui travaillèrent, par leurs productions ou par leurs encouragements, à fixer les caractères de l'art français

1. Dans le *Discours sur les avantages des conférences académiques*, du 4 mai 1748, Desportes constate qu' « on a toujours vu de trop longues et trop fréquentes interruptions à cet exercice infiniment convenable qu'il serait peut-être à souhaiter qu'on pût remettre en vigueur ». Manuscrit 166 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

pendant une de ses périodes les plus brillantes. C'est à Charles Coypel que nous sommes redevables de ce renouveau oratoire, où les discours offrirent plus d'utilité, d'agrément et d'intérêt que du temps de Colbert. Cet artiste qui, dès sa nomination de premier peintre du roi, s'attendait à devenir directeur de l'Académie, et n'obtint ce titre que six mois après, le 23 juin 1747[1], voulut mériter l'estime de M. de Tournehem, directeur général des bâtiments, et celle de ses confrères en donnant quelque lustre à la Compagnie toujours humiliée de sa situation un peu inférieure. Il songea donc tout d'abord à restaurer, lui qui était à la fois homme de lettres et artiste[2], l'exercice des conférences, si propre à faire tomber le préjugé que les peintres et les sculpteurs s'adonnaient exclusivement à des *arts mécaniques*.

Si nous en croyons Hulst, sa première pensée avait été « d'introduire dans l'Académie quelques membres de l'Académie française et de celle des Belles-Lettres qui, par leurs divers talents et leur réputation, pussent donner aux conférences et plus d'étendue et plus d'éclat. Mais, déclare aussitôt Hulst en s'adressant à ses confrères et en faisant allusion au comte de Caylus, il fut détourné de cette idée par l'homme du monde qui sait le mieux ce qu'il vous faut et qui fut toujours le plus noblement occupé de vos intérêts

1. Le 28 janvier 1747, Coypel informa l'Académie qu'il venait d'être nommé premier peintre du roi, mais Cazes ne donna pas sa démission de directeur. Aussi, le 29 avril, Coypel communiqua-t-il une lettre de M. de Tournehem, dans laquelle le directeur des bâtiments déclare que « ce sera toujours à lui qu'il s'adressera pour tout ce qui pourra regarder l'Académie de peinture et de sculpture... et que, quand il y aura quelque affaire pressée, il n'aura qu'à lui en écrire et qu'il lui répondra ». Ce fut seulement à la séance du 23 juin 1747 que Cazes « ayant remercié la Compagnie de l'honneur qu'elle lui avait fait de le continuer trois ans dans le directorat », la pria « relativement à l'article IX des statuts... de procéder à l'élection d'un nouveau directeur ». Il semblait en effet, d'après les statuts, que le premier peintre du roi dût être directeur de l'Académie. Hulst, quoique ami de Coypel, déclare dans son *Histoire des directeurs*, que celui-ci montra trop de hâte à revendiquer le titre et la fonction.

2. Coypel composa vingt-quatre pièces de théâtre dont une seule, *Les Folies de Cardenio*, fut imprimée. Voir les titres dans la planche VIII.

communs et particuliers. L'excellent honoraire que vous ne pouvez méconnaître à cette indication lui fit concevoir combien il importait à l'union du corps académique et à sa véritable gloire qu'on n'y parlât jamais d'autre langage que celui des arts. Il fut décidé que la nouvelle classe ne serait composée que de personnes assez initiées dans vos mystères, Messieurs, pour les pouvoir célébrer d'une manière qui pût être avouée de vous[1] ». Le comte de Caylus fut donc le collaborateur de Coypel dans l'étude des mesures qu'il convenait de prendre pour assurer à l'Académie un rang digne d'elle, et on peut soupçonner que l'illustre amateur, précédemment en froid avec cet artiste, avait trouvé son intérêt personnel à renouer les relations et à écarter des hommes qui eussent éclipsé sa personnalité ou contrebalancé son influence[2].

Toujours est-il que dès le 3 juin 1747, avant même que Coypel fût élu directeur, Caylus inaugurait les conférences en faisant lire par le secrétaire ses *Réflexions sur la peinture*. Deux mois plus tard, le premier peintre, qui avait fait approuver par ses confrères trois propositions dont l'une

1. La classe des associés libres fut créée le 26 août 1747. Hulst y entra aussitôt : elle devait bientôt comprendre Watelet et le chevalier de Valory, puis, trois ans après, Mariette. Les choix furent donc, en général, bons.

2. Mariette (*Abecedario*, t. I, p. 341) déclare que les excellentes relations entre Coypel et Caylus s'étaient refroidies ; on ne sait ni à quelle époque Mariette écrivit ces lignes, ni à quelle période de la vie de Caylus elles font allusion ; mais il est certain qu'à partir de 1747 le comte de Caylus ne cessa de donner à l'Académie, dirigée par Coypel, des preuves évidentes d'intérêt. Il semble donc que le refroidissement dont parle Mariette se rapporte à la période pendant laquelle Caylus se tint éloigné de l'Académie, de 1732 à 1747, et qu'on en puisse rechercher la cause dans une blessure d'amour-propre. Le 7 juin 1732, Caylus, reçu honoraire le 24 novembre 1731, prononce un discours *Sur les Dessins*. Quinze confrères seulement assistent à la séance. Est-ce Coypel qui avait poussé le comte à prendre la parole ? En tous cas, le 5 juillet, Coypel fait une seconde lecture du discours « à cause du petit nombre d'académiciens qui s'était trouvé à la première ». Il ne vient que deux personnes de plus, quoique à la séance précédente il y eût trente-quatre membres présents et vingt-cinq à la suivante. A partir de ce jour, Caylus ne se montra presque jamais à l'Académie, jusqu'au jour où Coypel l'y ramena définitivement.

spécifiait que « les statuts seraient exactement suivis à l'avenir, comme le seul moyen de maintenir l'ordre et la paix dans l'Académie [1] », donnait à son tour le bon exemple, et lisait le joli dialogue entre Dorsicour et Céligny, pour venger ses confrères attaqués à l'occasion du précédent Salon et « arrêter, par rapport au public et aux étrangers, le mauvais effet des critiques injustes et hasardées [2] ».

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit plus haut des idées de Charles Coypel. Mais il faut signaler, en même temps que son libéralisme à l'égard du public, la vigueur avec laquelle il défend ses confrères contre le tort que peuvent leur causer des jugements téméraires ou des propos malveillants [3]. Comme tous ses contemporains, il se révolte à l'idée qu'un artiste consciencieux peut être victime, dans sa réputation et dans sa clientèle, d'un critique ignorant et méchant ; mais il démontre en même temps qu'il n'existe pas d'opposition fondamentale entre les mesures qu'on devrait prendre contre quelques écrivailleurs et la liberté laissée au public d'exprimer son opinion.

A Céligny qui soutient qu'on doit tenir compte des décisions des amateurs autorisés, le sage Dorsicour réplique : « Leurs décisions ! dites leurs sentiments. Les vrais connaisseurs ne hasardent pas volontiers de décisions. Ils proposent leurs avis aux gens du métier, et ne se figurent pas que n'ayant jamais manié le pinceau ils puissent se connaître en

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 29 juillet 1747.

2. *Id.*, séance du 5 août 1747. — Ce dialogue fut publié dans le *Mercure* du mois de novembre 1751.

3. Mariette, qui jugea fort sévèrement le talent de Coypel, rendit pleine justice au directeur de l'Académie qui « uniquement occupé de faire le bien de ses confrères... ne parla que pour eux. Il n'en fut aucun, ajoute-t-il, auquel il ne rendit des services, quoiqu'il dût savoir que presque aucun ne l'aimait, et que tous le critiquaient et le regardaient comme un peintre assez médiocre. Il est mort, conclut Mariette, premier peintre du roi et directeur de l'Académie, qui avait besoin qu'il se mît à sa tête pour la soutenir et y remettre l'ordre que la jalousie de certains membres commençait à en bannir. » *Abecedario*, t. II, p. 32.

peinture mieux que les meilleurs peintres[1]. » Alors à quoi servent les expositions si personne n'est qualifié pour porter un jugement? Elles sont utiles, répond Coypel, « à l'artiste qui a le désir de se perfectionner. Cet artiste, examinant avec de profondes réflexions tous les ouvrages qui environnent les siens, trouvera de quoi s'instruire non seulement dans ceux de ses égaux, mais aussi quelquefois dans les productions de ses inférieurs ».

Bien plus, le peintre et le sculpteur bénéficieront des conversations qu'ils pourront engager avec les gens éclairés sur les œuvres exposées ; car la seule chose blâmable, c'est la publication des critiques qui « passent dans la province et les cours étrangères où elles répandent les préjugés dont l'écrivain lui-même est rempli ». Mais pourquoi ne pas profiter des observations sincères et judicieuses ? Coypel veut même que le peintre écoute « les gens qui, sans prétendre à la gloire de passer pour connaisseurs, se laissent attirer par la seule image du vrai et sentent une répugnance naturelle pour tout ce qui tend à le défigurer ». Ici perce, on le voit, le grand principe esthétique du XVIIIe siècle, l'amour du vrai, sinon du vrai pris au hasard dans la nature, du

1. Il faut noter le respect avec lequel Coypel parle de Roger de Piles. « Si de Piles vivait encore, dit Céligny, peut-être lui permettriez-vous de faire ce que vous trouvez étrange que les autres fassent. — Oui, réplique Dorsicour, je le lui permettrais sans doute ; mais, à coup sûr, il n'userait pas de ma permission. Sage et modéré comme il l'était, il sentirait trop l'inconvénient de ces sortes d'écrits... Si sans distinction, aurait-il dit, je loue tous les ouvrages exposés au regard du public, je déshonore le connaisseur, et si, pour soutenir la réputation du connaisseur, je méprise, ou par mon discours, ou par mon silence, un nombre de tableaux, le galant homme souffrira. Il est triste d'accabler d'honnêtes gens qui n'avaient travaillé que dans l'espoir de nous plaire et qu'un mauvais accueil a déjà suffisamment mortifiés. » On voit que Coypel considère Roger de Piles comme le modèle de l'amateur. Les hommes de tendances les plus diverses semblent avoir, au XVIIIe siècle, apprécié de la même façon cet écrivain. C'est ainsi que Caylus fait de lui le plus bel éloge dans un mémoire lu, le 15 juin 1745, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et que l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1re partie, section XXXI, déclare que plusieurs de ses écrits « sont dignes d'être connus de tout le monde ».

moins l'amour du vrai choisi pour plaire aux yeux et considéré dans ce qu'il a d'attrayant.

Dans ces conditions, peut-on dire qu'il existe des gens absolument incompétents en matière de beaux-arts, pourvu qu'ils jugent avec bonne foi ? Non, car il suffit, pour connaître la valeur d'une œuvre, de la comparer à la nature, et Coypel conclut : « Je pousserai même la chose jusqu'à dire que, si j'en excepte l'homme de prévention et le demi-savant, je ne sache personne qui ne soit capable d'ouvrir un bon avis en voyant un ouvrage fait pour parler à l'esprit et séduire les yeux. » Donc défendre les artistes contre la malveillance qui leur porte préjudice, et reconnaître en fin de compte au public la compétence nécessaire pour apprécier les œuvres exposées au Salon, voilà ce que s'est proposé le directeur de l'Académie.

Que deviennent dans tout cela les principes, les grands principes d'autrefois ? Il n'en est plus question que pour mémoire ; en fait, le libéralisme, l'éclectisme sont absolus; l'art n'est plus un mystère dont seuls les initiés pénètrent le sens exact : le public lui-même est accepté comme juge, — à condition qu'il n'imprime pas sa sentence.

Il est vrai qu'avec les élèves Coypel tient un autre langage. Il s'emporte contre ceux qui « se figurent que l'étude de la géométrie, de l'anatomie et de l'antique n'est propre qu'à refroidir leur prétendu génie et à leur ôter ce qu'ils appellent une heureuse facilité [1] ». Il proteste contre ce dédain pour l'étude qui semble caractériser la jeune génération : « En vain, insiste-t-il, l'Académie a eu la bonté, il y a deux ou trois ans, de déclarer qu'elle permettrait à quelques-uns de dessiner les statues sur les chefs-d'œuvre antiques que nous ne cessons d'admirer ici. Pas un des écoliers n'a daigné profiter de cette grâce [2] ». L'aveu est bon à enregis-

1. *Procès-verbaux de l'Académie,* séance du 6 juin 1750.
2. *Id.*, séance du 8 mai 1751.

trer et témoigne tout autant de la mollesse des maîtres que de la répugnance des élèves. Au fond, on ne croit plus guère à la vertu éducative de l'antique, et on ne se plaint de l'irrévérence des jeunes que par esprit de discipline.

Mais ce qui indigne réellement Coypel, c'est qu'avec l'étude de l'antique, le désir de s'instruire des éléments du dessin a disparu : « Devrions-nous jamais, déplore-t-il, nous trouver dans la nécessité bien triste de reprocher à plusieurs de ceux mêmes qui se présentent ici pour disputer le prix, de n'avoir point la moindre notion de la perspective et de l'anatomie[1] ? » Cette fois ce n'est plus le respect de la tradition qui est en jeu, mais bien l'observation fidèle de la nature, dont la connaissance des principes est la condition ; et ni Coypel, ni aucun de ses contemporains ne transigent sur ce point, au moins ouvertement; car beaucoup cessent de consulter la nature et tombent dans la manière.

Quant au procédé pour arriver à cette belle imitation du vrai, le directeur de l'Académie ne se montre pas exigeant : l'élève s'adressera à tel maître que bon lui semblera et même aux maîtres les plus divers, pourvu qu'il s'assimile leurs qualités. Lorsque Cochin, revenant d'Italie, expose devant les élèves l'utilité d'un tel voyage, Coypel le félicite d'avoir compris les qualités de chacun des grands artistes dont il a vu les œuvres et souhaite que les étudiants se montrent aussi avisés. « L'élévation des idées de Raphaël, répond-il à Cochin, la noblesse et la variété de ses caractères, la force, la pureté, l'élégance de son dessin ne vous ont point rendu insensible aux beautés des ouvrages du Titien, quoique d'un genre différent; la manière fière et terrible de Michel-Ange n'a point empêché que vous n'ayez été touché des grâces naïves du Corrège ; les Carrache ne vous ont point éloigné de la justice due à Paul Véronèse, ainsi du reste. Jeunes

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 8 mai 1751.

élèves, c'est ainsi qu'il faut voir si vous voulez un jour faire un digne usage des grâces auxquelles vous aspirez [1]. »

Il suffit de comparer les conseils donnés ici par Coypel avec ceux que nous trouvons dans Le Brun ou dans Philippe de Champaigne, de nous rappeler les grandes querelles des dessinateurs et des coloristes à propos de Poussin et de Rubens, de Raphaël et de Titien, pour comprendre que, même en matière de pédagogie, le rigorisme et le dogmatisme ont fait place à ce que le siècle précédent aurait appelé la licence et l'indiscipline. Pendant les cinq ans que Coypel resta à la tête de l'Académie, il garda cette attitude du maître qui n'exige de ses élèves que deux choses : le respect de l'enseignement et la connaissance des règles indispensables à quiconque se destine à la pratique de l'art. Voilà où se résume en définitive la pédagogie de Coypel. Son esthétique, on l'a vu, n'est pas moins libérale. C'est la pédagogie et l'esthétique de l'Académie ; les autres orateurs des conférences tiendront un langage analogue, alors même qu'ils seront en désaccord sur plus d'un point, comme par exemple le comte de Caylus et Cochin.

Le comte de Caylus était antiquaire ; dix jours avant sa mort, dont il prévoyait l'échéance toute proche, il décrivait au P. Paciaudi ses dernières emplettes ; il en attendait d'autres d'Egypte [2]. Il collectionnait par delà la tombe, et cependant, malgré sa manie bien connue, cet amateur ne fut pas le défenseur acharné des Grecs et des Romains qu'on imagine quelquefois, il ne se montra à l'égard des artistes contemporains ni plus exclusif ni plus sévère que son ami Coypel.

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 4 mars 1752.

2. *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi*, t. II, p. 167. — Dans son *Essai sur le comte de Caylus*, M. Rocheblave a attentivement étudié le rôle de Caylus à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Il faut bien remarquer que s'il grave avec amour ses plus belles pièces antiques et aussi les œuvres de Raphaël, de Titien et des Carrache, il traduit également avec un talent assez agréable d'amateur quelques compositions de Watteau, son ami de jeunesse, de Gillot, de Bouchardon, et même de Charles Coypel. Il se plaît parmi les travaux de ses contemporains les moins classiques ; il se fait leur biographe, non pour les exalter ou les dénigrer, mais pour tirer de leur œuvre l'enseignement qu'elle comporte : « Je blâmerai comme je louerai, écrit-il à propos du peintre des fêtes galantes, sans avoir à me reprocher de blesser le tendre souvenir que je conserve à Watteau, l'amitié que j'ai eue pour lui et la reconnaissance que je lui garderai toute ma vie de m'avoir découvert, autant qu'il lui a été possible, les finesses de son art. Mais je me souviendrai toujours que, dans le cas où je me trouve, on doit plus aimer l'art que l'artiste[1]. »

A vrai dire, Caylus, qui parle devant les élèves de l'Académie et pour eux, se montre assez sévère pour Watteau que « son insuffisance dans la pratique du dessin mettait hors de portée de peindre rien d'héroïque ni d'allégorique, encore moins de rendre les figures d'une certaine grandeur ». Il lui reproche aussi d'être « infiniment maniéré ». Mais cela tient à ce que Caylus, comme presque tous les hommes de son temps, établit une hiérarchie des genres et veut dans toute composition, « surtout dans l'héroïque, ce feu sublime qui parle à l'esprit, le saisit, l'entraîne et le remplit d'admiration ». Quant à la *manière* de Watteau, qui constitue son originalité, sa façon particulière de voir et d'exprimer, com-

1. *Vie de Watteau*. — Les Goncourt furent les premiers éditeurs de ce petit ouvrage dans l'*Art au XVIIIe siècle ;* ils en avaient découvert le manuscrit chez un brocanteur. Un manuscrit de cette même *Vie de Watteau* existe à la Bibliothèque de la Sorbonne et a été publié par M. Charles Henry ; le texte est légèrement différent ; un troisième manuscrit, semblable à celui de la Sorbonne, se trouve au Cabinet des Estampes.

ment n'aurait-elle pas paru trop facile et de trop petit goût à des hommes dont François Le Moyne semble avoir été le peintre de prédilection[1]? Mais l'attrait qu'exerça l'élégance spirituelle de Watteau et de Lancret sur le comte de Caylus, qui se fit leur interprète, est incontestable, et il ne songea pas plus à proscrire ces artistes au nom du respect de l'antique qu'à se relâcher en leur faveur de son goût pour la correction et la noblesse : ceci même est une preuve de son éclectisme et de son libéralisme.

Au reste, il est curieux de voir dans le discours *Sur la manière et les moyens de l'éviter*[2], la raison pour laquelle Caylus conseille l'étude de l'antique et admire si fort les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque : c'est que les anciens ont été les plus fidèles imitateurs de la nature et nous apprennent à la bien voir. En opposition avec quelques contemporains qui s'habituent à « suppléer la nature par d'heureux hasards », et ainsi à tomber dans la manière en donnant un *air de famille* à toutes les têtes, il montre les Grecs « toujours renfermés dans la nature, toujours occupés d'elle », s'attachant à la saisir « dans ce qu'elle a de plus favorable », et réalisant les chefs-d'œuvre que les modernes égaleraient sans doute si ces derniers se mettaient à leur école pour apprendre à traiter le nu et à en voir « la noble vérité ». Rien, dans de telles paroles, ne rappelle la tyrannie pédantesque du XVII[e] siècle, et les anciens ne sont plus pour Caylus que des artistes ayant su s'inspirer du modèle vivant et enseignant à leurs successeurs le parti qu'on en doit tirer.

1. Dans sa conférence *Sur la légèreté de l'outil*, que publia le *Mercure* sans nom d'auteur au mois de septembre 1756, Caylus cite François Le Moyne comme le meilleur exemple de la séduction qu'exerce cette qualité qu'il appelle la légèreté de l'outil. Il a d'ailleurs écrit la vie de l'artiste et fait un éloge enthousiaste du plafond du salon d'Hercule dans les *Vies des premiers peintres du roi*, t. II, p. 81.

2. Cette conférence existe en manuscrit à la Bibliothèque de la Sorbonne et au Cabinet des Estampes.

Le même respect de la nature apparaît dans la préoccupation de cette partie de la peinture qu'on appelait alors l'expression. Autant Le Brun s'y était montré dogmatique, indiquant par des procédés empiriques le moyen de traduire les nuances du sentiment, autant Caylus désire qu'on observe attentivement sur le modèle les marques sensibles non plus des passions violentes, mais surtout des *mouvements tranquilles*[1]. Plein d'admiration pour cette science qu'il « regarde incontestablement comme le sublime de la peinture et comme la plus difficile de toutes[2] », il fonde à l'Académie un prix d'expression pour encourager au grand art les élèves sans doute peu intéressés par les recherches de ce genre. Le premier article du règlement qui détermine les conditions du concours est le suivant : « Cette étude doit se faire par le naturel et non autrement[3]. » Sans doute il y a beaucoup à dire sur le projet même de Caylus, et Cochin ne manque pas de faire remarquer au marquis de Marigny que « la nature des passions ne permet pas que leur expression puisse se tenir plus d'un instant », sans préjudice des autres difficultés que soulève l'institution de ce concours[4]. » Mais le désir du comte de Caylus d'astreindre les étudiants à l'imitation de la nature, même dans l'expression toute fugitive des sentiments les plus délicats, ne saurait être nié.

Quant à sa faculté d'aimer et de comprendre les maîtres les plus divers, nous savons, par son discours *Sur l'harmonie et la couleur*, qu'il estime à la fois Léonard de Vinci,

1. Conférence *Sur la manière et les moyens de l'éviter.*

2. *Id.*

3. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 9 février 1760.

4. *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, publiée par M. Marc Furcy-Raynaud dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1903 (p. 163). Les conditions du concours soulevèrent de la part de Cochin, après la mort de Caylus, des objections et des discussions fondées sur le même motif, comme le prouvent les pièces conservées sous les cotes 34 et 35 du *Catalogue des Manuscrits de l'École des Beaux-Arts.*

le Corrège, Titien, Polidore de Caravage et Rubens[1]. Dans la préface qu'il destinait à un grand ouvrage sur la *Vie des Peintres de l'École française*, il ne cachait pas son goût pour certaines œuvres du moyen-âge, enluminures, verrières, bestiaires : « Convenons, disait-il, qu'avant la Renaissance des arts nos peintres français étaient aussi bons pour le moins que les Italiens[2]. » Et allant aussi loin dans sa conférence *Sur l'amateur*, il déclarait qu' « il n'y a point de peinture qui n'ait une partie favorable dont il (l'amateur) ne puisse profiter, ainsi qu'il n'y a point d'hommes, en tant que peintres, dont il ne puisse tirer des conseils et des lumières pour former, nourrir et augmenter son goût, la base, le fond et la seule ressource du véritable amateur[3] ».

Au reste, l'éducation qu'il exige de l'amateur est conforme aux qualités qu'il demande à l'artiste : connaissance et observation du vrai, intelligence des divers aspects de la beauté, effort vers la science des procédés et de la technique propre à chaque art. Il faut que le futur amateur dessine « d'après la nature, tout imparfaite que puisse être son étude », qu'un mentor sage, « qui ne peut être cherché ni trouvé que parmi les peintres, lui développe les moyens que l'art emploie pour exprimer la nature, surtout conduise son sentiment à l'admiration ainsi qu'à l'éblouissement que causent ses beautés ». Alors enfin peut-être sera-t-il « en état de parler de la peinture avec une justesse et un

1. Cette conférence existe en manuscrit à l'École des Beaux-Arts (ms. 165 *bis*), à la Bibliothèque de la Sorbonne et au Cabinet des Estampes.

2. Manuscrit 1152 de la Bibliothèque de la Sorbonne. — En 1760, le comte de Caylus proposa à l'Académie d'entreprendre une histoire de la vie et des ouvrages de ses membres ; ce projet n'eut pas de suites sérieuses. Toutefois la bibliothèque de la Sorbonne conserve la préface écrite par Caylus dans le premier feu de l'enthousiasme, et la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède de son côté, sous la cote 2 du catalogue dressé par M. Müntz, une énorme liasse de documents amassés rapidement pour amorcer ce travail.

3. La conférence *Sur l'amateur* existe en manuscrit au cabinet des Estampes ; la bibliothèque de la Sorbonne n'en possède qu'une partie.

sentiment fondés sur la connaissance de la nature et de ses perfections comparées avec les élégantes mesures que les Grecs nous ont laissées dans leurs belles statues. » Car Caylus sait bien que l'antique n'a rien d'austère ; ami et protecteur de Bouchardon, il comprend qu'aimer les belles œuvres du passé, c'est s'imprégner de leur grâce et de leur simplicité qu'on transportera ensuite, sans presque s'en douter, dans l'imitation de la nature vivante. De même que l'art de Bouchardon est caractéristique du XVIII[e] siècle et emprunte à l'antique tout autre chose que ce qu'y chercheront Vien et surtout David, de même Caylus apporte dans sa doctrine du respect de l'antique et de la nature, la mentalité, le goût et presque le dilettantisme d'un amateur sans préventions, comme l'étaient la plupart de ses contemporains.

En réalité quand on parle de lui comme d'un fanatique des anciens, comme d'un tyran qui voulut imposer la conception néo-classique aux artistes[1], on est dupe de sa renommée de collectionneur. S'il a aimé passionnément ses *antiquités*, s'il a lu parfois à l'Académie de Peinture des extraits des mémoires qu'il présentait à l'Académie des Inscriptions, s'il a suppléé à l'indigence de l'imagination des artistes en leur offrant des sujets de tableaux tirés des poètes anciens[2], il n'a jamais prétendu réduire les caractères de la peinture et de la sculpture françaises à l'imitation et à la manière des Grecs.

Il est au contraire l'admirateur des artistes qui représentent le mieux les tendances du milieu du XVIII[e] siècle. S'étant chargé, dans le *Mercure de France*[3], de rendre compte

1. Voyez surtout Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, p. 253-285.

2. Cf. *Sujets de peinture et de sculpture*, Paris, Duchesne, 1755, et *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile*, Paris, Tilliard, 1757.

3. Mariette a pris soin d'indiquer que les *Salons* publiés en 1750, 1751 et 1753 dans le *Mercure* sont du comte de Caylus ; ce renseignement nous est

du Salon de 1751, il fait le plus vif éloge de Boucher qui « a continué de ravir par la grâce et les agréments de sa composition ». Il a fallu l'inimitié avouée de Marmontel ou voilée de Cochin pour transformer un homme de goût sûr et de libéralisme délicat en un despote des arts, maniaque de l'archéologie[1]. Que Caylus ait protesté contre les abus du style rocaille, qu'il ait même « fait dire par ses prôneurs, comme le veut Marmontel, qu'en architecture il était le restaurateur du style simple, des formes simples, du beau simple », c'est possible et même assez probable, et toutefois les preuves n'en sont pas bien aisées à fournir. Mais cette simplicité inspirée de l'antique n'était pas inconciliable avec les bonnes traditions de l'époque : c'est ce dont témoigne surtout la sculpture. Caylus a pu prêter le flanc à la raillerie par sa passion pour l'antiquaille et aussi par certains traits de son caractère ; mais peut-on en conclure sans autre garantie que quelques lignes méchantes de ses ennemis, qu'il fut l'adversaire de tous ceux qui ne partageaient point sa passion, qu'il apporta dans ses goûts, ses jugements, ses amitiés, des préjugés autoritaires et étroits ? Evidemment non. Il faudrait d'abord faire disparaître presque tout ce qu'a écrit ce très intelligent amateur.

Et si l'on en veut une preuve décisive, il suffit de lire la lettre que, le 12 janvier 1751, il écrivait au jeune La Grenée nouveau venu à Rome[2] : c'est le modèle du libéralisme le mieux entendu : « Vous devez à votre âge, lui disait-il,

donné sur les exemplaires de la collection, connue sous le nom de collection Deloynes, que possède le cabinet des Estampes. Au reste le manuscrit 1152 de la bibliothèque de la Sorbonne renferme le brouillon du *Salon* de 1750.

1. Voir les *Mémoires de Marmontel*, édition Tourneux, t. II, p. 104, et les nombreuses allusions des *Mémoires inédits de Cochin*, publiés par M. Charles Henry.

2. Cette lettre est conservée dans le recueil du Cabinet des Estampes, et le fait qu'elle y a trouvé place indique suffisamment l'importance que Caylus ou ses amis attachaient à ce document ; le manuscrit ne renferme aucune autre lettre.

suivre votre goût, vous laisser emporter par le sentiment, et chercher à vous remplir de belles choses, c'est-à-dire de celles qui vous affectent, telles qu'elles soient, il n'importe; mais vous devez faire vos études en considérant les beaux ouvrages et en vous rendant compte des raisons qui vous touchent plutôt qu'en les copiant. » Il y a comme un accent d'aujourd'hui dans ces sages conseils, ainsi que dans la conclusion si délicate de ce morceau : « Songez encore qu'il ne doit plus y avoir de manière pour vous; celle des autres a été jusques ici un moyen pour arriver à celle qui vous est destinée. Ne faites rien parce qu'un autre l'a fait : faites par la raison que vous pensez, sentez et voyez. » Faire comme on voit, faire comme on sent, ce sont presque des expressions de la fin du XIX[e] siècle, et l'on ne peut vraiment dire que Caylus ait été ni un esprit fermé, ni un tyran. N'est-ce pas lui qui, indulgent aux erreurs de jeunesse, écrit encore à La Grenée : « Ne vous affligez pas si vous ne trouvez point Raphaël ce qu'il est en effet... Je n'oserais avouer combien j'ai été de temps sans me douter des beautés et du sublime de ce même Raphaël et pendant quel espace de temps je ne l'ai vu que par ses défauts; ne vous pressez point; il viendra quelque jour un coup de lumière dont vous serez éclairé. » Il suffit de lire tout au long cette lettre du grand seigneur ami des arts à un jeune peintre sans réputation, pour faire justice des accusations portées contre lui, tout au moins comme amateur.

Il fut en somme perspicace et tolérant en ce qui concerne les idées. On ne peut contester son influence à l'Académie, mais elle s'exerça en faveur d'artistes qui, comme Bouchardon et Trémollières, étaient bien de leur temps, elle ne s'opposa pas au libre génie des peintres ou des sculpteurs les plus heureusement doués, et il ne se sépara de ses confrères sur aucune question importante de doctrine. Il eut des ennemis personnels, il en mérita

peut-être; mais il fut d'accord avec eux sur la théorie et la pratique de l'art, comme le démontre surabondamment l'exemple de Cochin.

On imaginerait difficilement quelqu'un de plus mal disposé pour le comte de Caylus que Charles-Nicolas Cochin, à qui cependant il arriva d'être en coquetterie avec l'illustre amateur et qui ne le combattit jamais ouvertement[1]. Les mémoires que nous a laissés l'artiste sur le grand seigneur sont sans aménité : Caylus y apparaît tantôt comme le tyran des artistes, tantôt comme un Mécène qui les fait travailler à des prix « ruineux » non pour lui, mais pour eux. Au moment même où Cochin écrit à Caylus une lettre des plus aimables, il donne au *Mercure de France* un article non signé dans lequel un mémoire de ce dernier *sur la perspective des anciens* est assez maltraité[2] : il est vrai que Caylus avait eu le tort de parler des peintures d'Herculanum sans les avoir vues; mais le double jeu de Cochin n'en est pas plus estimable. Et qui sait si, malgré une allusion aimable au comte de Caylus contenue dans un spirituel article sur les *Donneurs d'idées*, Cochin n'espérait pas qu'on lui ferait

1. Dans ses *Mémoires inédits*, publiés par M. Charles Henry, Cochin parle des *égards* que, dit-il, « dans les commencements nous avions tous pour cet amateur » (p. 52). Mais en même temps il raconte qu'il fit, à propos de la découverte de la peinture à la cire par le comte de Caylus, une opposition vexante à son confrère qui se tint quelque temps éloigné de l'Académie, ce qui n'empêcha pas Cochin de faire des démarches pour l'y ramener (p. 46).

2. Le mémoire avait été lu le 12 août 1749 à l'Académie des Inscriptions. Cochin, qui de décembre 1749 à septembre 1751, fit avec le marquis de Vandières le voyage d'Italie, publia dans le *Mercure* de septembre 1751 une lettre datée de Bruxelles, le 20 janvier 1751, afin probablement de détourner les soupçons. Mais il suffit de comparer le plan de cette lettre, les œuvres dont il y est question, le jugement de l'auteur, et même l'analogie de certains passages, avec les *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, pour que l'attribution ne puisse être mise en doute. Or pendant un voyage en Italie, Cochin écrivait une lettre très gracieuse, publiée dans les *Archives de l'Art français* (*Documents*, t. I, p. 169). Le destinataire de cette lettre, il est vrai, n'est pas nommé; mais M. Rocheblave dans son ouvrage sur *Les Cochin* (p. 103) a établi que ce ne pouvait être que Caylus.

l'application de quelques-uns de ses traits les plus mordants : « Quiconque, écrivait-il, se destine à la profession de donneur d'idées doit dormir peu et cependant rêver beaucoup... Il va chez un artiste et lui propose ses idées; vingt objections se présentent dont il ne s'est pas douté; il n'importe, rien ne le déconcerte, il revient pourvu de nouvelles idées. » Car enfin cet article paraissait en juin 1755, peu de temps après la publication des *Sujets de peinture et de sculpture*, destinés par l'auteur à devenir pour les artistes une source d'inspiration. Toujours est-il que Cochin et Caylus ne sympathisaient guère. Et cependant Cochin, tout en cherchant querelle — sans se compromettre — à son puissant confrère, professe à peu près les mêmes idées. Le seul point important sur lequel ils soient en désaccord, c'est précisément celui qui concerne la compétence des amateurs.

Dans la préface de son *Voyage en Italie*, Cochin écrit : « Les goûts différents des plus sûrs connaisseurs peuvent apporter quelques variétés dans leurs jugements. Les artistes sont sans doute les vrais juges; si les jugements qu'ils portent ne sont pas toujours exactement les mêmes, ils ne diffèrent pas néanmoins au point de méconnaître aucune sorte de vrai mérite. Toujours émus lorsqu'ils rencontrent le vrai beau, il n'y a de contestation entre eux que parce que chacun, suivant son goût, accorde plus d'estime à un genre de beauté qu'à un autre. » Somme toute, c'était l'affirmation très nette que le jugement des artistes l'emporte nécessairement sur celui des meilleurs amateurs, et par suite une attaque indirecte contre les idées soutenues autrefois par Coypel et plus récemment par Caylus. Or, non content de cette première manifestation, Cochin, le 4 novembre 1758, prononce en pleine Académie une « dissertation sur la connaissance des arts fondés sur le dessin... dans laquelle il expose ses réflexions sur les connaissances qu'il est nécessaire d'acquérir pour juger solidement de ces arts et sur l'incer-

titude des décisions portées sans ce secours[1]. » Dans ce discours auquel le *Mercure* devait, en mars 1759, donner plus de publicité encore, l'auteur semble avoir pris à tâche de démolir toute l'ancienne argumentation de Caylus en faveur des amateurs, mais sans souligner les allusions et tout à fait comme par hasard.

Celui-ci avait parlé du goût, naturel ou acquis, comme de la qualité essentielle du critique. « Nous nous proposons, débute Cochin, d'examiner jusqu'à quel point ceux qui ont du goût pour les arts peuvent se flatter d'avoir les connaissances nécessaires pour en bien juger. » Et aussitôt, réfutant rapidement cette objection que, l'art étant l'imitation de la nature, il suffit de comparer l'art et la nature pour juger du talent de l'artiste, il se met en devoir de démontrer que sur le dessin, la composition, le coloris, la science de la lumière, seul l'homme du métier peut donner un avis autorisé.

Comment en effet parler du dessin, si on ignore l'anatomie ? Dira-t-on que la correction des formes apparaît aisément? Mais, réplique Cochin, « ce n'est qu'après plusieurs années d'application et les efforts les plus constants, secondés d'avis journellement réitérés, qu'enfin les élèves parviennent à découvrir ce que l'on croit si visible ». Les simples amateurs sont donc fort osés de décider si la nature est bien ou mal imitée, si tel muscle est ou n'est pas en place. Il faudrait au moins qu'ils eussent acquis quelques connaissances en la matière, et exercé leur mémoire à la façon des artistes pour retenir dans les diverses attitudes l'aspect exact du corps.

« La composition, accorde Cochin, est en général plus sentie et mieux connue de tous. » Mais il considère comme n'étant pas du ressort de l'amateur la « composition pitto-

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 4 novembre 1758.

Frontispice et titre de

L'Art de Peindre

de Watelet.

(Dessins de Pierre, gravés par Watelet).

[illegible]

[illegible] par hasard.

[illegible] la qualité essentielle du critique : [illegible] Cochin, [illegible]

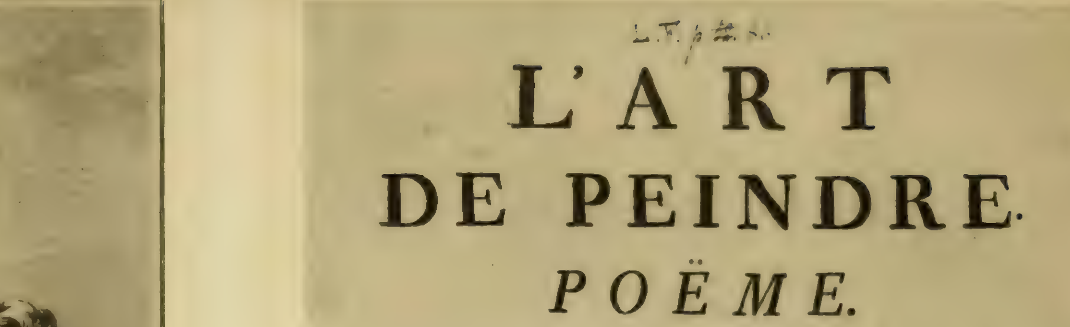
[illegible]

Comment en effet parler [illegible]

[illegible]

[illegible]





L'ART DE PEINDRE.

POËME.

AVEC DES RÉFLEXIONS
SUR LES DIFFÉRENTES PARTIES
DE LA PEINTURE.

Par M. WATELET, *Associé libre de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture.*



A PARIS,
De l'Imprimerie de H. L. GUÉRIN & L. F. DELATOUR, rue Saint Jacques, à Saint Thomas d'Aquin.

M. DCC. LX.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.



resque », c'est-à-dire la plus importante, celle qui « est distribuée de manière à mettre les attitudes naturelles dans leur aspect le plus agréable sans leur rien faire perdre de la justesse de l'action », et il ne veut point qu'on en raisonne sans étude. Il fait même des réserves pour les jugements sur l'expression des passions dont la science « paraît appartenir à tout le monde ». Car il remarque que les amateurs sont exposés à « admirer des choses faciles et que les grands artistes tiennent au-dessous d'eux ». Par exemple, le beau caractère des têtes, la régularité sont, dans cette partie de la peinture, absolument nécessaires. D'où, pour le critique, obligation stricte de « savoir en quoi consiste cette régularité qui, quoiqu'elle n'existe peut-être en aucun lieu, établit cependant partout la règle selon laquelle on loue plus ou moins les approximations. Les artistes la trouveront, ajoute Cochin, au degré le plus parfait connu dans les têtes antiques ». Les artistes la trouveront, oui, mais les amateurs ?

La couleur enfin a ses qualités propres qui ne se discernent pas aisément ; car si beaucoup de personnes en sentent aisément la *fraîcheur*, on a besoin de connaissances plus particulières pour bien distinguer une couleur vraiment belle, c'est-à-dire une imitation juste de la nature, « d'avec ces couleurs factices qui présentent des tons charmants et séducteurs, mais faux[1] ». A plus forte raison, l'homme étranger au métier restera-t-il toujours incapable de se prononcer en connaissance de cause sur les mérites du clair-obscur ; sans doute « il n'est pas difficile de voir si un tableau fait de l'effet, mais il l'est beaucoup de juger si cet effet est vrai ou raisonné, et rien n'est plus ridicule aux yeux de l'artiste et du connaisseur éclairé que les effets faux par le moyen

1. Est-il inutile de remarquer que Caylus est particulièrement sensible aux grâces, à la séduction du coloris, et que dans la *Vie de Le Moyne*, il avait plusieurs fois vanté son « pinceau suave » et sa « couleur fraîche, agréable et juste » ?

desquels on séduit si souvent le vulgaire ». Caylus pouvait, il est vrai, se considérer comme un connaisseur éclairé.

Et la conclusion de Cochin, c'est qu'il faut encore préférer comme juges des œuvres d'art les braves gens qui opinent *par sentiment* « à ceux à qui des lumières vagues et incertaines donnent des prétentions plus vastes, quoique non moins mal fondées ». Cette défense acharnée des artistes opposés aux amateurs semblait bien une réponse tardive à la conférence *Sur l'amateur*.

Mais, qu'on ne s'y trompe pas, Cochin, dans tout ce discours, ne cesse de reconnaître, ainsi que l'avait fait Caylus, l'imitation exacte de la nature comme le but suprême de l'art : lorsqu'il parle de l'antique, il se rencontre avec lui pour y voir, « au degré le plus parfait connu », la réalisation de ces belles proportions que l'artiste doit rechercher dans le modèle vivant, quitte à y joindre le charme un peu voluptueux dont personne à l'époque ne faisait fi. Ce mélange de la noblesse grecque avec « l'imitation des tons précieux de la chair », comme dit Cochin, est devenu un des principes reconnus de l'Académie et généralement appliqués par ses membres.

De là, dans le *Voyage en Italie*, l'admiration fréquente tantôt des artistes qui, comme les anciens, peuvent enseigner le grand goût, tantôt de ceux qui donnent le mieux l'impression de la vie, et de là aussi un éclectisme qui résulte de l'intelligence des œuvres les plus diverses. Dans la conférence qu'il donne à l'Académie, le 4 mars 1752, six mois après le retour du fameux voyage du marquis de Vandières, Cochin signale comme un des plus grands avantages qu'on retire de la contemplation des chefs-d'œuvre italiens, celui « d'ôter la prévention qu'on a d'ordinaire pour la manière qu'on tient de son pays... pour ne laisser que l'idée de suivre la nature ». Et il ajoute aussitôt : « Il semble résulter de cela que ce qui caractérise plus particulièrement le

grand peintre est l'imitation vraie de la nature. C'est un encouragement pour ceux qui ne peuvent atteindre au genre le plus noble qui est l'imitation de la belle nature[1]. » On voit la hiérarchie : à la base l'imitation *vraie* de la nature qui suffit à la gloire d'un peintre, au sommet l'imitation de la *belle* nature, mais sans préjudice de la vérité[2].

Cette belle nature, on arrive à la rendre en étudiant « les précieux restes de l'antiquité qui est la source du bon goût... à laquelle il faut toujours remonter pour rectifier les manières qui sont venues depuis ». Cependant combien l'éloge de l'antique est étriqué auprès de celui de la nature, et combien Cochin sent vivement, à la différence de Caylus, les défauts de la peinture et même de la sculpture des Grecs ou des Romains, lorsqu'il apprécie quelques œuvres en détail dans ses *Observations sur les antiquités d'Herculanum.* Le dogme de l'antiquité n'obtient guère de lui qu'un respect traditionnel; mais quoique Caylus soit un enthousiaste des anciens, il n'est que juste de remarquer qu'il n'exige pas des autres la même ferveur et ne fait pas de l'imitation de la *Vénus de Médicis* ou de l'*Antinoüs* le principe de toute pédagogie artistique[3].

Cochin donc, ayant admiré tour à tour Raphaël, Michel-Ange, Daniel de Volaterra, les Carraches, le Dominiquin, le Guide — surtout le Guide — et même le Guerchin, Sacchi,

1. N° 175 du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*.

2. Cochin écrit spirituellement à propos de Tiepolo et de Piazetta (*Archives de l'Art français,* Documents, t. I, p. 176) : « Ces peintres sont fort agréables, c'est dommage que la nature qui est fort belle ne soit pas à beaucoup près aussi belle que leurs tableaux. »

3. Peut-être trouverait-on la pensée exacte de Caylus sur l'art antique dans les lignes suivantes extraites du mémoire lu à l'Académie des Inscriptions le 4 décembre 1753 : « Il y a longtemps que je crois qu'on fait plus de tort qu'on ne pense aux anciens en voulant que tout ce qu'ils ont fait ait été colossal ; ils ont plus souvent donné dans le grand que nous, mais les anciens étaient des hommes, et pour en juger sainement, je suis persuadé qu'il faut, en beaucoup de rencontres, les réduire à notre mesure, et, le merveilleux disparaissant, tout se conciliera. » Cochin n'eût pas mieux dit.

le Baroccio, et encore Subleyras et Tiepolo, n'hésite pas à conclure « de cette diversité de façons de faire... qu'il y a un nombre presque infini de moyens de faire de belles choses, et que toutes les manières sont bonnes, pourvu qu'elles soient fondées sur l'imitation de la nature et qu'elles ne diffèrent que par les différentes manières de la voir dans ses diverses situations, et d'être plus ou moins vivement affecté de quelques-unes de ses beautés. » Il est difficile de se montrer plus conciliant, et un tel langage est digne de celui qui, au début de sa conférence *Sur l'effet de la lumière*, se réclamait de son maître Largillière, et défendait les libres idées du grand artiste avec une extrême vivacité.

Mais de cela même ne ressort-il pas que Cochin, comme Caylus, comme Coypel, fut un esprit ouvert à toutes les nouveautés, jugeant avec le maximum d'impartialité et le minimum de préjugés les œuvres d'art qu'il rencontre, et proclamant avant tout le grand principe de l'imitation vraie de la nature? On a voulu quelquefois faire remonter à Cochin et au voyage du marquis de Vandières en Italie l'origine du retour de la peinture française à l'antique [1] ; il suffit de lire les sages critiques de cet artiste en ce qui concerne la sculpture grecque elle-même, pour se rendre compte du sens dans lequel s'exerça son influence : comme Caylus, il encouragea toujours la libre recherche, sans beaucoup se préoccuper de la ressemblance des œuvres de son temps avec celles du passé. L'un et l'autre furent les représentants d'une doctrine large, éclairée et tolérante.

Cette doctrine, nous la retrouvons constamment à l'Académie où le zèle de Coypel suscite l'émulation des conférenciers. La bibliothèque de l'École des Beaux-Arts conserve

1. Voir en particulier Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des bâtiments du roi* (1709-1792), introduction, p. xx.

particulièrement de Claude-François Desportes un grand nombre de manuscrits de discours académiques dont les procès-verbaux ne font pas mention : ce sont évidemment des travaux déposés entre les mains du secrétaire de l'Académie pour être lus quelque jour aux séances de conférences ; mais Coypel mourut prématurément, et le zèle des orateurs — ou peut-être des auditeurs — se ralentit ; les travaux préparés restèrent inutilisés.

Toutefois, pendant les six ou sept années que le règlement fut assez scrupuleusement observé, on eut le temps de faire le tour de toutes les questions esthétiques, depuis celles qui touchaient à l'éducation technique, jusqu'à celles qui intéressaient l'idéal artistique ou même la façon dont les peintres et les sculpteurs devaient se comporter dans le monde. Car on est bien obligé de reconnaître que toutes ces conférences sont loin d'avoir la même valeur, et que s'il faut faire le plus grand cas de celles de Galloche, de Massé, de Tocqué et d'Oudry, s'il faut admirer la méthode avec laquelle Hulst a su y retracer l'histoire de la Compagnie, on ne peut avoir la même estime pour la plupart de celles de Desportes, et surtout pour les conseils moraux de Restout et de Tardieu, ou pour les banales considérations poétiques de Watelet[1].

Aussi, sans nous arrêter à faire ressortir l'éclectisme du neveu de Jouvenet, qui se réclame à la fois de son oncle, de Largillière et de La Fosse, et qui cependant « ne fut jamais tenté de céder au torrent de ces genres frivoles que la mode a presque divinisés[2] », sans insister sur les points communs

1. Le *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts* dressé par M. Müntz (Paris, Champion, 1895) indique le sujet et les auteurs de la plupart des conférences académiques. Mais on y regrette des omissions et des erreurs d'attributions assez nombreuses, alors qu'il suffisait souvent de se reporter aux procès-verbaux de l'Académie ou d'identifier certaines écritures facilement reconnaissables, pour retrouver les auteurs et la date d'œuvres considérées comme anonymes.

2. *Éloge de Restout*, prononcé à l'Académie de Caen et reproduit par

qui existent entre les idées de cet artiste à tendances jansénistes et celles du bel esprit mondain que fut le chevalier de Valory, cet impertinent qui admire Poussin comme peintre religieux et se demande aussitôt après s'il « est aussi grand dans les sujets au-dessus de la simplicité biblique[1] », sans souligner les préférences de Watelet pour l'art de son temps, préférences qui devaient grandement scandaliser, en 1792, Lévesque, le propre continuateur de son *Dictionnaire des arts*[2], bref sans examiner de près tout ce qui ne traite pas directement de la pédagogie, de la technique ou de l'idéal de la peinture, nous nous attacherons seulement à ceux des artistes qui ont prétendu

Ph. de Chennevières dans ses *Peintres provinciaux* (t. III, p. 318). — Le discours *Sur les principes de la peinture*, conservé en manuscrit à l'École des Beaux-Arts, a été publié par R. de Formigny de la Londe, Caen, 1863. — Il ne faut guère citer que pour mémoire un discours de Tardieu *Sur les dispositions nécessaires aux élèves pour réussir dans les talents*.

1. *S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde* (Manuscrit 183 de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts). — Le chevalier de Valory n'est d'ailleurs, pas plus que ses confrères, un adversaire du grand goût. Dans la jolie biographie qu'il nous a laissée de J.-F. de Troy, il remarque que, chez cet artiste, « sans affecter le caractère de l'antique dans les accessoires nécessaires à ses tableaux, toutes les formes réunissaient un bon style, un bon goût et une richesse que peu de peintres ont portés aussi loin. » Il va sans dire que Restout et le chevalier de Valory forment un contraste frappant, qui fait mieux ressortir l'analogie de certaines de leurs tendances.

2. « L'estimable amateur avait vu l'antique et l'Italie ; mais on aperçoit qu'il n'avait pas une estime assez profondément sentie pour Rome et l'antique... Dans la jeunesse de M. Watelet, notre École avait plus que jamais le défaut d'être purement française, défaut sans doute capital... Les compositions de nos artistes, leurs agencements, leurs dispositions, leurs expressions, les caractères qu'ils donnaient aux têtes, leur dessin, leur couleur, tout, s'il est permis de parler ainsi, sentait chez eux le terroir, et leurs productions, applaudies dans le pays où elles avaient pris naissance, perdaient leur valeur dès qu'elles étaient transplantées. » *Dictionnaire des Arts*, Avertissement, p. IX-X. En dehors du poème sur l'*Art de peindre*, suivi des *Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Watelet lut encore à l'Académie un discours *Sur la définition de la poésie dans l'Art de la peinture*, dans lequel il demande sérieusement « si la sensibilité de l'âme n'est point pour la poésie de la peinture ce que la bonté de la vue doit être pour l'exécution mécanique ». (Manuscrit 167 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts). On ne peut vraiment considérer Watelet comme un représentant autorisé des idées en honneur à l'Académie.

instruire les étudiants des conditions essentielles du succès.

On peut dire qu'au milieu du XVIIIe siècle, les conseils que les professeurs de l'Académie donnent à leurs élèves répondent assez exactement aux principaux caractères de leurs productions artistiques ou aux vœux de leurs confrères amateurs. C'est ainsi que Nonnotte, dans son discours *Sur le Dessin*[1], s'appuie sur l'autorité de son ancien maître François Le Moyne pour déclarer qu'un maître intelligent est plus utile au jeune étudiant que des exercices d'école ; et s'il déclare que « le bel antique doit être notre second guide et nous instruire sur les belles formes qu'il réunit », il prend bien soin d'ajouter : « Mais l'âme et la vie font le premier mérite d'un tableau, et nous ne pouvons les tenir que de ce feu divin qui caractérise la nature vivante : le froid des marbres antiques a passé dans les veines de quelques-uns de ses adorateurs. » Voilà qui est net : aimons l'antique, inspirons-nous de l'antique, mais à condition que cet antique trouve le moyen de devenir moderne et vivant. Et conséquemment Nonnotte en arrive à recommander l'imitation de « ces grâces charmantes qui doivent entièrement diriger le peintre dans la représentation du corps d'une femme ». Comment pouvait-on espérer qu'après une telle leçon les élèves s'appliqueraient à l'étude sévère des proportions de l'*Antinoüs?* Ils trouvaient plus court de chercher dans la nature les formes et les couleurs séduisantes qu'on les invitait à reproduire.

Toutefois Galloche, qui, à l'âge de quatre-vingts ans, écrivit un cours de peinture dont les diverses parties firent le sujet de plusieurs conférences, se montra moins coulant; Coypel se crut même obligé, pour la circonstance, de gourmander les élèves indociles et trop confiants dans leurs dispositions naturelles. Galloche était un homme de l'autre

1. Ce discours fut lu à l'Académie le 5 avril 1755 et publié dans le *Mercure* au mois d'octobre de la même année.

siècle, qui avait connu Le Brun et Mignard ; il avait eu pour élève Le Moyne, et semblait né pour le professorat[1] ; au reste il avait laissé à la fin du XVIIIe siècle la réputation d'un novateur, responsable des défauts de Boucher et de son école[2]. Comme aux hommes de l'ancienne Académie, il lui semble que « les premiers éléments du dessin ou la manière géométrique de s'y prendre » constituent *la partie la plus nécessaire*, et sont « à la peinture ce qu'est le fondement à un superbe édifice ». Puis, procédant par ordre, il impose successivement à ses élèves l'étude de la bosse et celle des bons tableaux, leur recommandant « la fameuse école du Carrache comme la plus fidèle interprète de Raphaël et de l'antique pour la pureté du dessin ».

Ce serait la méthode classique dans toute sa rigueur si l'étude de l'antique, au lieu d'être pratiquée directement, ne se trouvait subordonnée à celle des Bolonais si admirés à cette époque. Puis Galloche initie ses élèves aux secrets de la beauté, non seulement en leur faisant connaître Raphaël lui-même et Titien, si longtemps opposés l'un à l'autre, mais encore en allant chercher « quelques exemples du vrai de la peinture antique, » en étudiant les Flamands, bref en pratiquant le plus large éclectisme ; tel Cochin, dans son *Voyage d'Italie*, s'efforçait de tirer parti des œuvres d'art les plus diverses qu'il rencontrait et de les juger impartialement.

1. Louis Gougenot, le biographe de Galloche, raconte que dès son retour d'Italie, l'artiste « commença à établir son école. L'un de ses premiers élèves, dit Gougenot, fut le célèbre François Le Moyne... Il le garda chez lui pendant douze ans, l'y logea gratuitement et eut toujours pour lui les procédés les plus honnêtes ». Plus tard « il demanda la place de directeur de l'École de Rome », pour « retrouver ce peuple d'antiques qu'il avait quitté avec tant de regret... les retourner en tous sens, en faire sentir les beautés aux élèves, et exciter leur émulation en les dessinant avec eux. » *Mémoires inédits...*, t. II, p. 291-295.

2. Vers 1795, le peintre Gabriel Bouquier, auteur du poème intitulé *Les Charmes de la peinture* et publié en 1907 par M. Gabriel Lafon, déclare (p. 48) que « c'est dans l'école de Louis Galloche... qu'on vit éclore une

Mais ce qu'il y a de plus nouveau dans ce traité, ce qui en fait une œuvre où se reflètent les goûts et les habitudes de l'époque, c'est la méthode qu'emploie l'auteur pour enseigner la science du coloris.

Il conduit ses élèves à la campagne « pour puiser dans la nature même les beaux effets que produisent les saisons différentes : c'est là, ajoute-t-il, que l'on peut étudier les principes de l'harmonie en établissant pour juge infaillible le soleil qui en est l'auteur ». On ne niera pas l'intérêt et la nouveauté de cette conception du coloris trouvant son harmonie non plus dans l'empirisme et les recettes techniques, mais dans l'accord que met la lumière entre les tons de la nature les moins faits pour s'accorder[1]. Par là Galloche s'affirmait vraiment le contemporain de Largillière, de Chardin et de La Tour, malgré la différence des âges. Si on le considère comme un des académiciens les plus attachés aux anciens principes — et le remerciement de Coypel à l'artiste rend assez vraisemblable cette hypothèse — il n'en est que plus évident que tout le monde accepte comme articles de foi, contrôlés par la raison, le respect de l'antique et l'amour de la nature, la double recherche des proportions classiques et de la grâce vivante du modèle[2].

On ne s'étonnera donc pas que des hommes comme Tocqué

nouvelle manière de grouper les figures », et que certains artistes « substituèrent insensiblement à la vigueur des tons fiers des grands maîtres des écoles (italiennes) la fadeur des tons froids et blafards, et réduisirent la peinture à une espèce d'enluminure pâteuse qui, sous Boucher et ses élèves, ne produisit guère pendant longtemps que des salons, où, sous de fausses séries de tons, on vit les sujets érotiques prendre la place des sujets religieux et moraux, sur lesquels, dans le beau siècle de Louis XIV, on avait vu s'exercer les pinceaux de Le Brun, de Le Sueur, de Bourdon, de Valentin, de Jouvenet ».

1. On se rappelle que Wleughels appliquait à l'Académie de Rome une méthode analogue ; il l'avait peut-être empruntée à Galloche, puisque Caylus, dans la *Vie de Le Moyne*, nous apprend que Galloche la pratiquait déjà avec son élève.

2. Le *Cours de peinture* de Galloche est conservé en manuscrit à l'École des Beaux-Arts sous la cote 183 *bis*, I.

ou Massé se montrent attachés à ces principes. Le premier dans ses *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*[1], se déclare, comme son art l'exige, un partisan énergique de la stricte imitation du modèle : « Je vous le redis encore, insiste-t-il, ne vous écartez jamais des formes, quelque désavantageuses qu'elles soient : la beauté du pinceau peut leur prêter des grâces. » Ce mot est d'un véritable artiste qui sait les secrets du métier, qui n'ignore pas que « c'est la touche qui donne la vie et le mouvement », la touche, et non pas l'élégance ou la régularité des traits du modèle, enfin qui ne veut devoir qu'à son habileté le mérite de l'œuvre. « C'est ainsi, conclut-il, qu'on parvient à rendre la nature dans son brillant, et non par cette sorte de fini misérable, fruit d'un travail où l'intelligence et le goût n'ont aucune part. » Vérité incontestable et hardie, qui renverse tout le formalisme des traités à la Le Brun sur l'*Expression des passions*.

Mais cette étude de la nature demande une longue et solide préparation, telle que Le Brun lui-même la souhaitait : « Songez, dit Tocqué, que vous ne parviendrez à bien voir la nature qu'après avoir copié longtemps les ouvrages des maîtres de l'art. » Et ainsi l'artiste, avec un idéal bien différent de celui du siècle précédent, avec une conception toute nouvelle de la beauté, se garde bien d'abandonner complètement les vieux principes de l'éducation académique ; ni lui, ni ses confrères ne sont des révolutionnaires, surtout en matière d'enseignement.

Quant à Massé, si, dans son discours édifiant *Sur les élèves et sur leurs devoirs*[2], il se borne à citer en exemple Le Moyne et Bouchardon, deux des artistes les plus représentatifs des tendances de leur temps, il fait ailleurs des déclarations

1. Manuscrit 172 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.
2. Manuscrit 168 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

plus catégoriques. On pourrait croire que dans ses *Réflexions diverses sur les arts de peinture et de sculpture, et particulièrement sur la nécessité de bien connaître l'antique et l'anatomie*[1], la nature du sujet l'amènerait à se rapprocher, plus encore que Tocqué, de la pédagogie classique; et de fait il observe que sans l'étude des statues grecques, les élèves « n'atteindront jamais à la noblesse et à la majesté qu'il faut savoir répandre dans les compositions héroïques, et beaucoup moins encore à la sublimité qu'exigent les grands sujets tirés de l'histoire sainte ». Mais il prescrira formellement de « tout rapporter à la source inépuisable de la nature qui donne toujours un caractère de nouveauté et de vérité à nos productions ». Lui aussi comprend, en artiste qu'il est, que pour éviter la banalité et l'emphase, le mieux est de bien regarder le modèle et de le rendre tel qu'on le voit, avec toute la science dont on dispose. Comme Tocqué, comme Restout, comme Caylus et tant d'autres, il citera volontiers Roger de Piles, cet initiateur du XVIIIe siècle, il lui reconnaîtra une autorité presque sans appel, de sorte que l'Académie, où la tradition veut que se célèbrent toujours les louanges de Le Brun est devenue l'endroit où l'on fait le plus de cas de l'adversaire de sa doctrine.

Massé semble même se dégager quelque peu du préjugé de la hiérarchie des genres, et blâme les élèves qui par fausse honte n'abandonnent pas la peinture d'histoire pour laquelle ils ne sont pas nés[2]. Car, dit-il, il y a « de grands avantages attachés à chaque partie de la peinture quand on sait s'y distinguer : aucun genre particulier n'est exclu des plus superbes cabinets... le seul degré de perfection avec lequel *les tableaux* sont rendus en fait toute la distinction ».

1. Manuscrit 170 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

2. Conférence intitulée : *Il faut examiner et bien connaître le genre de ses dispositions si l'on veut se déterminer solidement sur le choix des talents différents que renferme la peinture.* Manuscrit 173 de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

Il fait l'éloge du paysage, des natures mortes ou des chasses que Félibien dédaignait profondément, et ne craint pas d'avancer « que le pastel, l'émail, la miniature et les différentes sortes de gravures sont des branches de l'art également estimables : l'intelligence de celui qui les cultive, explique-t-il, y met seule le prix et règle nos hommages ». Ce discours de Massé marque la limite extrême du libéralisme au XVIIIe siècle, mais cette limite ne sera reculée qu'un siècle plus tard, et encore après de longues années de réaction.

Il va de soi que l'éclectisme de l'artiste lui permet d'admirer les œuvres les plus différentes les unes des autres. Après avoir loué un paysage de Rubens, dans lequel « il semble que toute la magie de la peinture se trouve rassemblée », il en vante un autre de Claude Lorrain « dans une manière diamétralement opposée[1] ». Il compare une œuvre de Salvator Rosa et une de Téniers, en concluant que « si on ne peut disconvenir que le tableau de Salvator Rosa soit parfaitement beau, celui de Téniers est la nature même ». Il loue Watteau et Rembrandt dont il comprend également bien le génie si différent. On ne le trouverait opposé à la majorité de ses confrères qu'en ce qu'il semble préférer les Flamands aux Italiens. Mais qu'importe ? On ne se préoccupe plus de ces querelles d'école, et Cochin, admirateur des Carraches de Venise et de Rome, compte parmi ses plus sûrs amis Descamps, l'auteur de la *Vie des peintres flamands*. On a ses maîtres de prédilection, mais on aime tout ce qui porte la marque de la beauté, et, à l'exception du *gothique*, il n'est rien où l'on n'aperçoive des qualités auxquelles la génération précédente, moins informée, moins curieuse, plus dogmatique, était demeurée indifférente ou fermée.

Les beaux discours qu'Oudry prononça à l'Académie, le premier *Sur le coloris*, le second *Sur la pratique de la pein-*

1. *Il faut examiner et bien connaître le genre de ses dispositions...*

ture et ses procédés principaux : ébaucher, peindre à fond et retoucher, sont assez connus pour qu'il suffise d'en rappeler les principales idées[1]. Dans l'un et dans l'autre, l'enseignement de Largillière dont il a été l'élève préféré, est rappelé et commenté pieusement ; souvent même nous sommes certains qu'Oudry est l'écho fidèle de son maître. C'est dire que les Flamands et les Hollandais, si fort admirés du grand portraitiste jusque dans leur dessin et dans la façon dont ils l'étudient, seront particulièrement bien traités, principalement Berghem ; à peine se défend-il de partager ce qu'il appelle *les espèces de préjugés* de son maître.

Si le discours *Sur la pratique de la peinture* ne touche guère qu'à la technique — et ceci n'est pas un reproche — la conférence *Sur le coloris* abonde en indications sur les principes et la doctrine d'Oudry. Jamais encore on n'avait exprimé aussi fortement et aussi précisément la nécessité de ne travailler que d'après la nature. Les tableaux d'histoire eux-mêmes n'échappent pas à la règle ; car, affirme Oudry, « il n'y a point de goût qui ne doive être puisé dans la nature, et vous devez concevoir que le peintre d'histoire le plus parfait est celui qui la consulte et la représente le mieux dans toutes ses parties. La

1. Ces deux discours, dont les manuscrits existent à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts sous les cotes 169 et 183 *bis* II et III, ont été publiés dans le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, l'un en 1844 (t. III, p. 33), l'autre en 1861 (nouvelle série, t. I. p. 107). Le discours *Sur le Coloris* avait déjà été publié dans le *Dictionnaire des Arts* de Watelet à l'article *Conférence*. — Il faut remarquer que les deux manuscrits du discours *Sur la pratique de la peinture* sont très différents l'un de l'autre. Le catalogue attribue à Hulst celui dont le texte a été publié ; l'autre est beaucoup plus court, plus simple et est attribué à Oudry, les deux attributions étant conformes aux indications des manuscrits eux-mêmes. Il est à peu près certain que le texte attribué à Oudry est le seul qui soit entièrement de lui, et que l'autre constitue une sorte de mise au point oratoire due à Hulst en vue d'une lecture publique. Le peintre se défiait de son talent littéraire et s'était adressé au bon faiseur : le texte d'Oudry dans sa naïveté est plus intéressant que la pièce d'éloquence de son confrère, seule connue à l'heure actuelle.

vérité de la couleur, ajoute-t-il, ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel ». Et lui aussi, comme Galloche, engage ses élèves à travailler en plein air : « Oui, s'écrie-t-il avec chaleur, je voudrais, quand vous aurez à faire un tableau dont la scène serait en pleine campagne, que vous vous y transportassiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail. » Pourquoi ces amis ? Pour qu'ils servent de modèles, ou du moins pour que l'artiste puisse juger de l'effet des figures à tel ou tel endroit du tableau qu'il médite. Si l'on remarque qu'Oudry se préoccupe ici de la vérité dans le coloris plus encore que dans le dessin, on reconnaîtra aisément que le scrupule ne saurait guère être porté plus loin.

Et toujours le souvenir des leçons de Largillière lui revient et l'enthousiasme : « Les idées qu'il avait là-dessus (sur le coloris), dit-il, passent toute imagination pour la beauté dont elles étaient, et l'on ne pouvait rien entendre de plus admirable. » Il est certain que nul artiste ne donne, autant que Largillière interprété par Oudry, l'impression d'un chercheur sincère de la vérité en art, et qu'Oudry traite ces questions avec l'accent pour ainsi dire de notre vie moderne.

Bien bavard, bien banal et bien timoré paraît, à côté de cet artiste, Claude-François Desportes, poète médiocre à ses heures, dont il ne faut cependant pas dire trop de mal ; car malgré son goût exagéré pour le développement, il a d'heureuses remarques ; sans doute il lui arrive de se laisser entraîner à des mouvements oratoires qui tantôt le feraient prendre pour un pur classique, tantôt semblent dénoter un extrême libéralisme ; mais ce sont là simples excès de langage qu'il faut savoir neutraliser en les opposant les uns aux autres.

Lorsqu'il traite les questions d'enseignement, Desportes exige des élèves une discipline sévère, assez semblable à celle de Galloche dans sa *Dissertation sur l'étude des sciences*

relatives aux arts de peinture et de sculpture[1] : il recommande de faire copier d'abord « toutes sortes de dessins et de morceaux de sculpture », afin que les jeunes gens acquièrent « la justesse de l'œil et la liberté de la main ». Puis vient l'étude de la géométrie, de la perspective, de l'architecture qu'il définit « l'art de décorer (les bâtiments) avec goût et avec convenance suivant les règles des anciens et des habiles modernes ». Il faut aussi connaître l'anatomie pour tracer « des contours justes et vraiment corrects », comme pour « se bien pénétrer des beautés de l'antique et en profiter ». Car c'est dans l'antique qu'on trouve à la fois « l'élégance des proportions, la convenance des caractères, la beauté des airs de tête et des expressions, la belle simplicité, la noblesse et la grâce », et c'est par l'antique qu'on apprend « à bien voir la nature, à la réformer, à l'embellir, ou plutôt à en faire un beau choix ».

Le Brun n'eût pas désavoué ces principes. Mais un admirateur convaincu du grand peintre n'eût pas écrit, comme Desportes, dans la préface des *Vies des premiers peintres* : « Quelques éloges que l'on doive à l'illustre Le Brun, on doit rendre aussi justice à ses dignes successeurs : il faudrait se fermer volontairement les yeux pour ne pas voir que

1. Les procès-verbaux de l'Académie signalent dix-sept discours de Desportes, dont plusieurs n'existent plus, même en manuscrit. En revanche, si quelques conférences sont perdues, un assez grand nombre de celles qu'il avait préparées, soit en prose, soit en vers, et qui ne furent jamais lues, nous ont été conservées, notamment sous les cotes 30, 183 *bis* X, 183 *bis* XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*. Presque tous les manuscrits portent des corrections nombreuses, ce qui prouve que ce sont, non pas des copies, mais des autographes de l'auteur, et ainsi, quoiqu'ils soient anonymes, on doit les considérer comme l'œuvre de Desportes dont l'écriture est particulièrement reconnaissable. Le manuscrit 183 *bis* XXXII *Sur le Coloris* a seul été publié (*Conférences inédites de l'Académie Royale*, p. 53). C'est un des meilleurs échantillons de la manière de Desportes. Rappelons enfin que dans les *Vies des premiers peintres*, le *Discours préliminaire*... et la *Vie de Le Brun* sont de cet auteur, ainsi que la *Vie de François Desportes*, imprimée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie Royale* (t. II, p. 98).

quelques-uns ne lui sont guère inférieurs en mérite, et même qu'ils l'ont emporté sur lui à certains égards, par exemple dans la partie du coloris, dans tout ce qu'on appelle la magie de la peinture, comme l'intelligence du clair-obscur, le bel effet et l'harmonie du tout ensemble, et ce que je dis ici de ses successeurs immédiats doit s'étendre sans doute aux artistes distingués de nos jours. »

Desportes est en effet un partisan des modernes, ce qui ne l'empêche pas d'avoir, comme Caylus, une assez vive admiration pour Vouet et de le considérer « en quelque sorte comme le père de la peinture en France, et même comme celui de l'Académie, puisque la plupart des premiers académiciens étaient ses élèves[1] ». Faut-il faire observer que cet hommage, au fond si légitime, est en opposition formelle avec le dédain de Le Brun et aussi de Mignard[2] pour l'*incorrection et la mauvaise manière* de leur ancien maître?

En réalité Desportes, qui défend vigoureusement ses contemporains[3], et veut que les amateurs fassent dans leurs cabinets une large place aux bons peintres de l'École française, Desportes professe les mêmes opinions esthétiques que ses confrères de l'Académie. Il proclame que la nature est « la maîtresse des maîtres mêmes[4] », et que le grand mérite des modernes est de l'avoir fidèlement suivie. Si Raphaël s'est montré aussi admirable dans la théorie que dans la pratique,

1. *Vies des premiers peintres*, Discours préliminaire...

2. L'opinion de Mignard sur Vouet — comme celle de Le Brun — nous est parvenue par quelques pièces, conservées sous la cote 446 parmi les manuscrits de l'École des Beaux-Arts ; Le Brun et Mignard s'accusent réciproquement d'avoir gardé la mauvaise manière de Vouet.

3. Desportes s'irrite contre les libelles imprimés à l'occasion des Salons ; il raille aussi les *gens d'esprit* qui n'avouent qu'avec « une espèce de honte qu'ils aiment beaucoup mieux les tableaux des peintres de nos jours que ceux des anciens peintres de l'Italie ». *Dissertation sur les inconvénients de l'admiration excessive qu'on a quelquefois pour l'antiquité et pour la nouveauté.*

4. *Dissertation sur la théorie et la pratique.*

c'est qu'il a su allier le goût du vrai au respect de l'antique; et ainsi le premier devoir des artistes consiste à « puiser toujours dans la source intarissable de la nature qui leur fournira sans cesse, s'ils la consultent prudemment en toute occasion, des nouveautés innombrables qu'ils n'épuiseront jamais [1] ».

Il est vrai qu'il faut se garder de « l'imitation des objets vulgaires, désagréables et tels que le hasard les présente [2] ». Cette délicatesse ne saurait nous étonner de la part d'un homme de cette époque, et ne provient pas nécessairement du goût exagéré de noblesse qui caractérise en partie le XVIIe siècle. Somme toute, il semble bien que Desportes soit un des théoriciens chez lesquels la transition entre les idées du passé et celles du présent apparaît avec le plus de netteté et dans toute sa prudente modération.

Jusque dans les conseils qu'il donne pour apprécier le mérite des œuvres d'art, on retrouve cette pondération, ce sentiment de la mesure, cette confiance dans la raison, qui rendent honorable l'amas de sa production littéraire : « Pour bien juger, dit-il, l'essentiel est de s'accoutumer à l'examen et, préjugé à part, de penser par soi-même. Il faut estimer assez les anciens pour profiter de ce qu'ils ont de beau et d'excellent, et ne les point estimer jusqu'au point de négliger de prendre dans la nature même, dans ses propres réflexions et dans les ouvrages des modernes, de quoi suppléer à ce qui manque aux premiers pour la perfection de l'art [3]. »

Mais ne peut-on pas dire que ces qualités de Desportes sont celles de tous les académiciens, artistes ou amateurs ? Et n'y a-t-il pas, aux environs de 1760, une réelle unité

1. *Discours sur la beauté et la variété.*

2. *Id.*

3. *Dissertation sur les inconvénients de l'admiration excessive*... Deuxième partie.

de vues entre tous les hommes qui consacrent leur vie à la pratique ou à l'étude des beaux-arts ? Malgré des antipathies ou des rivalités personnelles, malgré des heurts inévitables sur quelques points particuliers de doctrine, on ne rencontrerait aucun désaccord essentiel d'idées entre les artistes de tempéraments les plus divers, entre les collectionneurs d'antiquités comme Caylus ou d'œuvres modernes comme ce dévot de Watteau que fut Gersaint. Pour un petit nombre d'années, le monde des arts se trouve unanime dans ses goûts, dans son idéal, dans sa doctrine[1].

En dehors de l'Académie Royale et de tout ce qui se rattache à elle, ce monde existe à peine. Cependant si nous essayons de découvrir les tendances véritables de l'Académie de Saint-Luc, si maltraitée par sa puissante rivale[2],

1. Chose curieuse : Vien lui-même, le restaurateur du goût antique, ne semble s'être éloigné de la manière de ses contemporains et confrères que parce qu'il leur reprochait de ne pas suivre d'assez près la nature. Entre 1740 et 1744, étant encore élève de l'Académie, il se disait, raconte-t-il : « S'il y avait un catéchisme sur la peinture et qu'on y trouvât cette question : qu'est-ce que la peinture ? on répondrait sûrement, c'est l'imitation de la nature. Pourquoi donc nos maîtres qui doivent nous diriger ne s'en serventils jamais ? J'étais si pénétré de la vérité de mon principe, que j'ai toujours peint d'après nature, ajoute-t-il au commencement du XIX[e] siècle — car les *Mémoires* de Vien dont M. Francis Aubert a donné des extraits et une analyse dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1867 — mais sans indiquer où et comment il a consulté le manuscrit — font allusion à la période révolutionnaire. — En 1755, lorsqu'il a des élèves, il se pose en défenseur de la vérité en art : « Je fus, dit-il, le premier de l'École française, qui ayant senti la nécessité d'habituer la jeunesse à voir et à connaître parfaitement la nature, introduisis dans mon atelier le modèle vivant trois jours par semaine depuis le matin jusqu'au soir. C'est devant ce modèle que je faisais sentir à mes élèves les beautés ou les défauts qu'il fallait ou suivre ou éviter. Je tâchais de leur élever l'âme en les électrisant par les conversations que j'avais tous les jours avec eux sur la nature, l'antique et les grands maîtres... Je parvins enfin à leur faire toucher le but divin de l'imitation fidèle de la nature. » Il est évident que l'imitation de la nature diffère selon la vision et l'interprétation des artistes : Cochin trouvait que l'École de Lombardie imitait parfaitement la nature, Vien aperçoit dans l'antique ce même mérite, à supposer que nous ayons le texte même de Vien et que l'artiste ait été sincère.

2. Cochin, indigné de voir l'Académie de Saint-Luc intriguer pour prendre place dans l'*Almanach royal* à côté de l'Académie Royale, en fait au marquis de Marigny le tableau suivant : « De ces trente-six officiers, il n'y en a peut-être pas six qui soient capables d'enseigner les premiers éléments. De

nous verrons que là aussi, dans ce milieu où les artisans étaient plus nombreux, sinon plus influents que les artistes, on était d'accord pour concilier le respect du passé avec le besoin de se rapprocher de plus en plus de la nature et de l'étude du modèle. Il suffit de parcourir les livrets des expositions organisées au milieu du XVIII[e] siècle par cette Compagnie [1], pour se persuader qu'elle visait à la fois au grand art et à l'expression de la vérité, comme l'Académie Royale elle-même dont elle ambitionnait la renommée et les succès. A diverses reprises elle avait donné à son école les meilleurs maîtres possibles sans épargner la dépense ; en 1764, nous verrons Cochin alarmé parce qu'elle venait d'ouvrir un cours d'anatomie, alors que « l'Académie Royale, depuis plus de quinze ans n'a pas donné ce secours à ses élèves », et il semble bien que la fondation d'un prix d'ostéologie par le comte de Caylus précisément à cette époque ait été provoquée par le désir d'effacer « la petite humiliation » subie par la Compagnie [2]. Donc les idées en honneur à l'Académie le sont pour ainsi dire encore plus, par esprit d'émulation, parmi les jurés.

Quoique ceux-ci, moins cultivés encore que leurs confrères de l'Académie Royale, se soient rarement risqués à exposer leurs principes ou leurs opinions, nous possédons cependant quelques pages bien curieuses écrites par l'un

mauvais peintres, de plus mauvais sculpteurs à peine en état de faire des bordures, sont ces professeurs, ces adjoints, ces recteurs. Les conseillers sont des doreurs. Pour être les singes de l'Académie en tout, ils ont jusqu'à des amateurs, mais quels amateurs ! Un peintre, vivant de ce talent, que l'Académie a été obligée de refuser à cause de la médiocrité de son savoir est amateur, aussi l'était M. Colins le père, marchand de tableaux, et faisant apparemment le commerce pour son plaisir. C'est cependant ce corps brillant à qui l'on voudrait donner l'apparence d'une école utile au public et le titre imposant d'Académie. » *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1903, p. 295.

1. Ces livrets ont été publiés dans la *Revue Universelle des Arts*, t. XIV, XV et XVI.

2. *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1903, p. 306-310.

d'entre eux, le chevalier Marcenay de Ghuy[1]. En avril 1756, il publia dans le *Mercure* un article intitulé : *Idée de la gravure*, qui peut-être avait la prétention de rivaliser avec la conférence *Sur la gravure*, lue à l'Académie par le comte de Caylus, le 2 août 1755, et malheureusement perdue aujourd'hui. Sans renier aucun des grands principes, aucune des grandes admirations du passé, tout en vantant « le charme des tableaux de Raphaël, de Poussin et d'un petit nombre d'autres qui ont vraiment connu le but de cet art enchanteur (la gravure) en l'appliquant à des sujets élevés », il faisait un éloge enthousiaste de l'anglais Hollar et surtout de Rembrandt, si mal compris jusqu'alors : « Quelle touche ! s'écrie-t-il, quelle harmonie ! quels effets rayonnants !... Sont-ce des estampes ou des dessins ? En effet la belle pâte et l'extrême facilité qui les assaisonne pourraient induire en erreur, si la fermeté du travail en certains endroits ne les décelait... En vain se flatte-t-on d'être connaisseur si Rembrandt, malgré tous ses défauts, ne plaît pas. » Et comme jadis Roger de Piles, Marcenay de Ghuy, malgré son admiration, regrette que Rembrandt n'ait pas « saisi l'esprit des bons auteurs », et n'ait pas « embelli son art des dépouilles de la littérature ».

Les artistes de l'Académie de Saint-Luc, eux aussi, apprécient le grand art, le genre de l'histoire et la pédagogie traditionnelle ; mais ils sont de leur temps et ne s'enferment pas dans l'admiration exclusive de Raphaël et de Poussin. Plus que personne, et pour des raisons peut-être mesquines, mais faciles à comprendre, ils contribuent à établir en art l'unité de doctrine.

1. Cochin, dans une lettre au marquis de Marigny, représente comme un des plus dangereux ennemis de l'Académie « M. de Marcenay, peintre, qui ne manque ni d'esprit, ni d'astuce », mais qui « s'est trouvé dans le cas d'être refusé à l'Académie Royale qui ne lui a pas trouvé assez de talent. Irrité de ce refus qu'il croit très injuste, déclare Cochin, il tente tous les moyens d'élever la maîtrise de Saint-Luc, où il s'est trouvé forcé d'entrer, et de la mettre au pair de l'Académie Royale ». *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1903, p. 287.

Il ne serait certainement pas malaisé de montrer qu'en sculpture, en architecture, en orfèvrerie, le goût français, après avoir hésité quelque temps entre la recherche et l'élégance plus simple, entre l'art d'un Meissonnier par exemple et celui d'un Germain, moins ennemi de la régularité classique, se ralliait peu à peu aux qualités de logique, d'harmonie et de délicatesse, qui dominent dans la peinture. C'est ainsi que Blondel ouvrant son deuxième cours public sur l'architecture, protestait contre « ces licences qui, disait-il, défigurent l'architecture, en substituant le caprice aux règles et au bon goût[1] ». Mais, sans chercher à généraliser nos conclusions, nous pouvons dire que, du moins en ce qui concerne les théories et même la pratique de la peinture, les artistes et le public étaient d'accord sur l'idéal qu'elle devait réaliser : l'imitation de la nature, obtenue aussi exactement que possible par une technique savante, à la condition que la nature réponde aux conditions d'harmonie et de grâce réalisées surtout dans la sculpture antique.

1. *Discours sur la manière d'étudier l'architecture et les arts qui sont relatifs à celui de bâtir*, p. 5.

CHAPITRE IX

LES CRITIQUES DES SALONS, LES GAZETTES ET LES LIVRES

Jusqu'en 1747, la critique d'art proprement dite n'existe pas. Çà et là, dans les gazettes, dans les livres, dans les guides, dans les catalogues ou les biographies d'artistes, on trouve un jugement particulier sur telle ou telle œuvre; mais personne ne s'est encore avisé de composer un ouvrage uniquement pour publier, au lieu du simple compte-rendu d'une exposition, l'impression ressentie devant les tableaux, les statues ou les gravures et expliquer la raison de son impression. Le véritable créateur de ce nouveau genre littéraire fut un honnête écrivain, injustement oublié depuis de longues années, La Font de Saint-Yenne[1].

Ayant lu dans le *Mercure* d'octobre 1746 une lettre de Bonneval à La Tour où se trouvait exprimé le souhait que l'exposition de cette année-là « fût suivie d'un examen judicieux, dans lequel on ferait sentir le caractère de chaque peintre et les différentes parties dans lesquelles il excelle », La Font essaya de réaliser ce vœu.

Il partit de ce principe qu' « un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression..., une pièce représentée sur le théâtre », et que « chacun a le droit d'en porter son

1. Nous ne nous occuperons ici que de La Font de Saint-Yenne critique des Salons et laisserons de côté les idées, d'ailleurs fort intéressantes, qu'il a souvent défendues en matière d'architecture.

jugement [1] ». Malgré cette affirmation, l'auteur n'eut pas la prétention de donner son avis personnel, et se déclara, selon l'usage des journalistes de l'époque, l'interprète de l'opinion publique qui « se trompe rarement, dit-il, quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit[2] ». Mais enfin la nouveauté de l'ouvrage, c'est que La Font dira le mal comme le bien, persuadé des avantages que les artistes peuvent retirer de « la critique d'un spectateur désintéressé et éclairé qui, sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles [3] ». Et ceci constitue l'originalité et la hardiesse de sa tentative, en excitant l'indignation des académiciens, qui demandent qu'on ferme la bouche aux médisants. N'oublions pas qu'ils s'adressent, pour obtenir satisfaction, à Lenormant de Tournehem, et que celui-ci leur répond officiellement le 18 septembre 1748 : « Je suis bien fâché que des sottises pareilles à celles que peuvent débiter des livres imprimés sans permission puissent chagriner nos peintres. La meilleure réponse qu'il y aurait à faire à cela serait de les mépriser, et ce serait le moyen de faire taire d'aussi impertinents auteurs [4]. »

Il n'est pas probable que cette phrase fasse allusion à La Font de Saint-Yenne, mais les réclamations de l'Académie le visaient tout autant que les auteurs de libelles satiriques. Il n'en faut d'autres preuves que le dialogue entre Dorsicour et Céligny, lu par Coypel le 5 août 1747[5], à la veille de l'ouverture du Salon, pour répondre aux *Réflexions* parues à l'occasion de l'exposition précédente. Au reste, si nous vou-

1. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, p. 2.

2. *Id.*, p. 3.

3. *Id.*, p. 4.

4. J. J. Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle*, p. 8.

5. *Procès-verbaux de l'Académie*, séance du 5 août 1747.

lons bien comprendre l'attitude des artistes devant la libre critique, nous pouvons nous reporter à la curieuse note manuscrite que nous a laissée Mariette [1], précisément à propos du livre de La Font de Saint-Yenne, si pondéré et si réservé qu'il nous paraisse aujourd'hui : « Vouloir dépouiller un artiste vivant de sa réputation, c'est lui ôter la vie et la fortune... Ce serait blesser la vérité que de ne pas convenir que cet ouvrage fut parfaitement bien reçu du public... M. Coypel, premier peintre du roi et directeur de l'Académie, crut devoir venger ses confrères. Il prononça un discours qui fut généralement applaudi... Pour celui-ci (La Font), il dut être mortifié ; mais il a dû éprouver un bien plus grand chagrin d'avoir ouvert la porte à cette multitude d'écrits qui ont paru depuis, et dont, quelque chose qu'il dise ou qu'il fasse, il est réputé le père, quoique dans la vérité il n'y ait d'autre part que d'avoir fourni l'exemple. » Ainsi c'est une sorte de vilenie que de parler sincèrement des œuvres exposées, à moins qu'on ne les trouve excellentes, et c'en est une aussi, nous le verrons, que de n'en point parler, puisque c'est sous-entendre qu'elles ne méritent pas la plus modeste louange : on contriste un honnête homme qui a fait son possible pour plaire, on lui nuit dans sa réputation et dans ses intérêts matériels, sans être cependant sûr d'avoir toutes les lumières requises pour porter un jugement autorisé. On imagine facilement, en présence de cet état d'esprit, avec quelle peine la critique d'art parvint à se faire peu à peu accepter.

Et cependant La Font de Saint-Yenne est un homme grave, un classique ami de la noblesse traditionnelle. Il proclame

1. Mariette raconte, dans cette note, que La Font de Saint-Yenne lui ayant lu son ouvrage, il l'avait fortement dissuadé de le publier et espérait même l'avoir convaincu. Ce manuscrit fait partie de la précieuse collection Deloynes, conservée au Cabinet des Estampes. Il porte le n° 23 du catalogue dressé et publié par Georges Duplessis en 1881. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de renvoyer le lecteur à cette collection et à ce catalogue.

Portrait satirique de

La Font de Saint-Yenne.

[illegible]

[illegible]

[illegible]



LA FON
TAINE
de St. Innocent

que « le peintre historien est seul peintre de l'âme », et que « les autres ne peignent que pour les yeux [1] ». Il aime que l'artiste tire ses sujets d'Homère ou de Virgile, du Tasse ou de Milton. François Le Moyne semble son peintre de prédilection, sans doute parce qu'il allie la grâce du XVIIIe siècle à la majesté du XVIIe. Il déplore que la peinture ait été chassée des appartements par les glaces, et qu'il ne lui reste plus que « quelques misérables places à remplir : des dessus de portes, des couronnements de cheminées et ceux de quelques trumeaux de glaces raccourcis par économie », ou même des panneaux de voiture, si bien que les curieux en sont réduits à venir admirer « les beautés d'un savant pinceau... parmi les poussières des hangars ou les odeurs des remises [2] ».

Les académiciens ont vraiment bien tort de s'irriter contre un homme qui défend si vigoureusement leurs intérêts et qui déplore que les tableaux de chevalet aient trop souvent disparu des ameublements. Toutefois il est sévère pour les genres qui sans doute leur rapportaient le plus, pour le portrait, auquel ils s'abaissent afin de plaire aux clients, et pour ces tableaux qui représentent « les sujets futiles de la mode et du temps [3] ». Notons le remède indiqué par La Font de Saint-Yenne à la décadence de la peinture : la création d'un musée. Le mot n'est pas prononcé, mais qu'importe, alors qu'il réclame « un lieu propre pour placer à demeure les innombrables chefs d'œuvre des plus grands maîtres de l'Europe et d'un prix infini qui composent le cabinet des tableaux de sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir [4] ».

1. *Réflexions...*, p. 8.
2. *Id.*, p. 16-17.
3. *Id.*, p. 21.
4. *Id.*, p. 36.

Passant des considérations générales — assez pessimistes — sur l'art contemporain à l'examen détaillé des œuvres exposées par les artistes en 1746, La Font de Saint-Yenne s'exprime avec modération et sincérité, ce qui lui permettra de répondre à ses adversaires, après le scandale soulevé par son livre : « J'étais bien éloigné de penser que la répréhension la plus ménagée fût chez la plupart des hommes une offense réelle. Je vois à présent combien le nombre est petit de ces âmes fortes et assez élevées pour sentir la nécessité d'une sage critique afin d'arriver à la perfection. [1] » Mais il substituait à l'éloge traditionnel des gazettes une appréciation qui essayait d'être impartiale : il ne pouvait donc pas, en dépit de toutes les précautions oratoires, ne pas blesser.

Comment, par exemple, Carle Van Loo, habitué aux formules admiratives, se serait-il accommodé de ces lignes sur son tableau représentant *Louis XIII et la Vierge :* « L'enfant Jésus est d'un goût de dessin et d'un pinceau sec et négligé et ne répond point aux autres beautés, non plus que l'air de tête et la figure de l'ange vis à vis dont l'attitude est froide et l'idée très médiocre [2]. » De même Restout devait être moins sensible aux compliments qu'il recevait qu'à cette restriction : « L'idée du tableau de Saint Benoist est assez médiocre .. aussi bien que l'exécution [3]. » Lorsqu'il apprécie les peintres chéris du public comme Boucher et Natoire, la louange est banale, mais la critique précise : « On désirerait dans ses chairs, dit-il du premier, — et assez justement — un coloris plus fort et plus vigoureux, dans ses airs de tête plus de noblesse et d'expression... On lui demanderait encore un peu plus de vérité et de naturel dans ses attitudes [4]. » Quant à Natoire, « ses carnations sont encore plus

1. *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture*, p. 2.
2. *Réflexions...*, p. 46.
3. *Id.*, p. 54.
4. *Id.*, p. 75.

faibles et dans un petit goût de mode très clair à la vérité, mais en même temps très fade. C'est aujourd'hui, ajoute-t-il, la teinte générale de presque toutes nos productions dans les lettres comme dans la peinture : tout y est de la couleur des roses et en conserve la durée [1]. »

Il n'est pas jusqu'à Chardin et à La Tour, dont le succès fut si grand, qui n'aient leurs défauts, l'un parce qu'il choisit, « des moments dans les actions de la vie nullement intéressants [2] », et l'autre parce qu'il ne met pas assez « d'union dans les chairs du visage dont les touches sont un peu sèches et découpées [3] ». Il fait d'ailleurs le plus grand cas de ces artistes, quoique ce ne soient pas des peintres d'histoire et que leur technique ait une singulière hardiesse; il dit également beaucoup de bien de Charles Coypel, qui recevait sans doute son brevet de premier peintre au moment où l'ouvrage paraissait et qui devait, quelques mois plus tard, lui répondre indirectement [4]. Mais l'artiste avait-il lieu d'être satisfait, lorsque dans un tableau représentant *l'Amour*, La Font de Saint-Yenne désirait avec le public, affirmait-il, « un plus beau choix dans l'air de tête... un peu ignoble, sans expression de divinité et sans beauté, pour représenter le plus beau de tous les dieux [5] » ? Et encore, à propos des tableaux célèbres figurant Héraclite et Démocrite, l'auteur trouvait « du vrai dans l'expression de ces caractères si opposés, mais un vrai un peu forcé, recherché et qui sent le travail. Leur extrême décrépitude sans nécessité, ajoutait-il, fait un peu de tort à l'agrément de la vérité dans l'expression [6] ».

1. *Réflexions...*, p. 76.
2. *Id.*, p. 109.
3. *Id.*, p. 119.
4. L'ouvrage de La Font est daté de 1747 et dut paraître au début de l'année. Charles Coypel annonce le 28 janvier à l'Académie sa nomination de premier peintre.
5. *Réflexions...*, p. 57.
6. *Id.*, p. 57-58.

Et cependant La Font de Saint-Yenne savait parfois admirer sans restriction. On chercherait vainement un mot de blâme pour Parrocel ; il partage l'enthousiasme des contemporains pour Oudry et surtout pour Vernet. Il n'est donc point douteux que la critique venant d'un homme aussi peu suspect de sentiments bas devait toucher ceux qu'elle visait. Au reste, si La Font se montre réservé lorsqu'il parle des artistes les plus en vue, il est plus catégorique avec les jeunes ; voici comment il s'exprime à propos du plus brillant d'entre eux : « Le public à qui les tableaux du sieur Pierre plaisent extrêmement lui conseille fort d'abandonner son talent assez médiocre pour les bambochades, ouvrages indignes d'un homme dont le génie est assez élevé pour concevoir le tableau d'*Hérode :* c'est le sac de Scapin vis à vis le *Misanthrope*, l'auteur du *Cid* et de *Rodogune* qui donnerait des parades à la foire. » Et il se montre particulièrement sévère pour « un portrait de profil et en tableau, d'une assez jolie personne déguisée sous les habits dégoûtants des ces salopes qui montrent dans Paris la lanterne magique ou des marmotes [1] ».

La Font de Saint-Yenne pourra renoncer au métier de critique, et de fait il l'abandonne après 1747 pour ne le reprendre qu'une fois en 1753 ; mais il ne renoncera jamais à son franc parler, en observant les convenances dues aux personnes. Sans se laisser intimider par la colère des artistes, il constate, en 1747, « le déclin des peintres d'histoire à l'exposition des tableaux pour Sa Majesté », et aussi « les plaintes du public tant de la stérilité et du défaut de génie dans le choix des sujets que de la froideur et de la médiocrité dans l'exécution [2] ». Et en 1753, il protestera contre « les panégyriques outrés » des artistes dans certaines brochures, non moins que contre les jugements des critiques

1. *Réflexions...*, p. 62.
2. *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture...*, p. 18.

qui, « n'ayant point assez d'expérience en peinture ni de connaissance des règles de ce bel art, blâment de bons ouvrages et louent à l'excès de médiocres productions [1] ».

Et toujours il conservera, en même temps que son libre jugement, sa doctrine si curieuse de classique qui voudrait être incorruptible et qui n'échappe pas au goût de l'époque : il tient pour le grand art et déplore la médiocrité des tableaux d'histoire aussi bien que le nombre excessif des portraits et des sujets de genre. Mais il n'admire Oudry, et ne pardonne à La Tour que pour leur fidélité et leur habileté à rendre le naturel ; il aime même Chardin ; et d'une façon générale, il parle des tableaux qu'il a sous les yeux autrement que ne pourraient le faire supposer ses professions de foi. Il appartient en effet à cette race nouvelle des hommes de lettres qui, attachés aux vieilles doctrines comme ceux dont nous avons parlé plus haut, ont acquis l'expérience des œuvres d'art et se laissent aller à leur sentiment, même si ce sentiment est en désaccord avec la doctrine. Et ainsi La Font de Saint-Yenne, le premier en date des critiques proprement dits, le plus loyal et le plus digne, auquel on a fait porter, semble-t-il, la peine des excès de langage, de la partialité et de l'incompétence de quelques-uns de ses successeurs, La Font de Saint-Yenne se dégage, lui aussi, des idées démodées pour se rallier, presque à son insu, à l'admiration des œuvres qui s'inspirent du respect scrupuleux de la nature, quel que soit le sujet traité.

Ses *Réflexions sur la peinture* donnèrent lieu à une petite guerre pour ou contre certains artistes dans laquelle il y a ceci d'assez remarquable, c'est que les écrivains s'y montrent certainement plus durs les uns pour les autres que pour les personnalités à propos desquelles ils discutent ; cepen-

1. *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier de province, p.* 11.

dant ce sont celles-ci seules qui se plaignent. En général La Font de Saint-Yenne fut violemment pris à partie ; toutefois il rencontra des approbateurs, même parmi les Académiciens, si vraiment, comme l'affirme Mariette dans une note, l'auteur d'une *Lettre des jeunes élèves de peinture à Mr L. F.* n'est autre que Watelet, ce qu'on a beaucoup de peine à croire : car ces élèves encourageaient l'écrivain à montrer toujours aux jeunes les fautes des vieux, à rester « le fléau des peintres », et lui promettaient des notes malveillantes pour le prochain Salon; Watelet se serait indignement conduit, s'il avait profité de la critique modérée et courtoise de La Font pour essayer de déconsidérer des maîtres auprès de leurs élèves, surtout des maîtres qui étaient ses confrères[1].

En face de La Font de Saint-Yenne, l'abbé Le Blanc[2] prit position comme défenseur des artistes, l'abbé Le Blanc aux jugements duquel les *Nouvelles littéraires* conseillaient d'ajouter foi, « parce que, disait le gazetier, La Tour, notre grand peintre en portraits et en pastels, a conduit la plume de l'auteur qui n'entend rien à ces matières[3] ». Est-il vrai que La Tour ait joué ce rôle ? Mariette ne dément pas positivement : « De méchantes langues, a-t-il écrit sous le titre du volume de l'abbé[4], ont osé avancer que cet ouvrage avait été fait pour M. de La Tour et lui avait été donné en paiement du portrait de M. l'abbé Le Blanc ; d'autres ont dit que si cela était, ils le trouvaient bien mal payé. » D'autre part un de ceux qui répondaient à la brochure de l'abbé Le Blanc n'hésita pas à insinuer qu'il y avait accord, sinon

1. La Font de Saint-Yenne fut défendu par les *Nouvelles Littéraires* de l'abbé Raynal (*Correspondance*, éd. Tourneux, t. I, p. 74), par les journalistes de Trévoux et par Fréron, directeur de l'*Année littéraire* (Collection Deloynes, n° 1240).

2. E. et J. de Goncourt ont consacré quelques pages à Le Blanc dans leurs *Portraits intimes du XVIIIe siècle.*

3. *Correspondance*, édition Tourneux, t. I, p. 91.

4. Collection Deloynes, n° 26.

marché, entre le peintre et le critique[1]. Toujours est-il que l'auteur ne semble jamais avoir été très apprécié, et les *Nouvelles Littéraires*, rendant compte d'un livre de Saint-Yves, se permettent cette impertinence : « Comme le style de cet ouvrage est plat et diffus, que les choses dont il est rempli sont extrêmement communes, et qu'il n'y a nul ordre, nul arrangement, on a jugé à propos de l'attribuer à l'abbé Le Blanc[2]. »

Cet adversaire de La Font de Saint-Yenne lui est bien inférieur. Et d'abord sa méthode, quoiqu'il s'indigne de celle de son confrère, est encore plus redoutable pour la plupart des artistes ; car il veut que le public, « juge souverain, use de ses droits », et « n'accorde ses suffrages qu'à ceux qui le méritent... en un mot ne loue rien où il ne trouve rien de louable[3] ». La Tour et Natoire, exaltés par Le Blanc, approuvaient certainement cette façon de comprendre la critique ; les justes éloges accordés à leurs rivaux pour telle ou telle qualité particulière faisant place à de sévères critiques, ils n'en paraissaient que plus grands ; mais il est curieux de voir l'homme qui se prétend le défenseur des artistes réclamer aussi énergiquement le droit de les blâmer[4]. Pour la première fois, un auteur ne parle plus au nom de l'opinion publique quand il juge les œuvres d'art,

1. *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts à Mme de...*, p. 28. L'auteur de ce petit ouvrage est Lieudé de Sepmanville.

2. *Correspondance*, édition Tourneux, t. I, p. 258.

3. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année* 1747, p. 12. Il dit également (p. 30) : « Les artistes sont actuellement examinés et seront jugés par un juge impartial et incorruptible, c'est le public. Ce que je vais vous en dire n'est que le sentiment d'un particulier que je soumets au même tribunal. » Il est vrai qu'en 1753, il déclarera faire *fonction de rapporteur* de l'opinion publique. *Observations sur les ouvrages*... avertissement.

4. L'abbé Le Blanc (ouvrage cité, p. 12) se plaint de ce que « les journaux les plus sérieux et qui pourraient être les plus utiles » aient pris l'habitude de « prostituer au nom du public les éloges aux auteurs et aux artistes de toutes les espèces ».

mais déclare donner et avoir le devoir de donner son opinion personnelle. La Font de Saint-Yenne n'avait pas été aussi loin.

Résolument partisan des modernes et de l'art contemporain, l'abbé Le Blanc s'indigne contre « les prétendus connaisseurs qui n'approuvent que ce qui est antique... charlatans dont toute la science ne consiste qu'en des mots [1] ». L'art n'étant autre chose que l'imitation de la nature, tout homme d'esprit se trouve qualifié pour juger des mérites d'un tableau. Ce sont, on le voit, les idées de Coypel arrivant à leur conclusion logique : ce sont aussi celles de La Font de Saint-Yenne, avec moins de modération, moins de respect de la tradition.

Faut-il ajouter que le ton est toujours tranchant? S'il adresse à Restout, à Carle Van Loo, à Boucher, quelques légers reproches, c'est pour se donner les dehors de l'impartialité[2] et pour déclarer que seules ou presque seules leurs œuvres mériteraient d'être exposées. Dans le tableau de Natoire, il se demande « si la terrasse de la colline... n'est pas un peu trop grise et trop nue », afin de pouvoir ajouter sérieusement : « La remarque fût-elle juste, quelques taches au soleil ne lui ôtent rien de son éclat », non sans faire la leçon à La Font qui n'a pas suffisamment apprécié cette œuvre[3]. Quoique l'abbé Le Blanc semble adopter les

1. *Lettre sur l'exposition*, p. 74. Et pourtant, peu constant dans ses idées, l'abbé Le Blanc, écrira en 1753 (*Observations...*, p. 161) : « Dans un temps où la contagion devenait générale, quelles obligations n'avons-nous pas à quelques artistes... de nous avoir enfin rappelés au vrai goût qui est celui de l'antique ! » Il est vrai qu'il considère Bouchardon comme le grand restaurateur du goût antique et l'oppose à Meissonnier. On pourrait soutenir que cette façon de comprendre l'antique prouve que le sentiment exact de ce qu'était la sculpture grecque avait disparu.

2. *Lettre sur l'exposition...*, p. 56. Il s'excuse des reproches qu'il risque par cette formule polie : « Mais où ne trouve-t-on pas à redire ? »

3. « Rien ne fait mieux sentir que ce tableau combien les préventions de l'auteur des *Réflexions* l'ont rendu injuste à l'égard de cet habile artiste. » *Lettre...*, p. 61.

bons principes de ses contemporains, il n'a guère rendu d'autres services à l'art que celui d'avoir affirmé le droit absolu de la critique à l'éloge ou au blâme, et d'avoir fourni l'exemple d'un jugement librement exprimé, — au moins en apparence.

De même que Le Blanc avait attaqué La Font de Saint-Yenne, Lieudé de Sepmanville répondit nettement à l'abbé dont il souligna et répara les omissions injurieuses. Il loua Galloche, d'Hulin, Boizot, Frontier, Ladey et rabaissa La Tour de parti-pris en déclarant qu'il « ne gagnerait pas à la comparaison si on plaçait ses portraits à côté de ceux de l'illustre M. Vivien et de Mlle Rosalba[1] ». La compétence de cet écrivain parfois assez mordant, semble d'ailleurs insuffisante, et il n'y a pas lieu de s'arrêter longuement aux considérations d'un critique qui demande au peintre d'écrire sur le front du vrai héros et dans tous ses traits « la clémence et la sagesse de son gouvernement[2] ». Ceci n'est que de la littérature déplacée.

Enfin, en 1748, La Font de Saint-Yenne et l'abbé Le Blanc furent l'un et l'autre pris à partie dans une *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, due à « une société d'amateurs[3] ». La Font toutefois est un peu épargné; on approuve en général ses jugements en peinture, et l'on ne critique que ceux qui concernent les autres arts. Quant à l'abbé Le Blanc, il est tourné en ridicule, et les artistes qu'il admire pâtissent à leur tour du bien qu'il a dit d'eux. A cette société d'amateurs la sévérité paraît indispensable : « Qu'on ne me reproche point, écrit leur porte-parole,

1. *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts...*, p. 26.

2. *Id.*, p. 15.

3. Mariette attribue cette lettre à une *société d'amateurs* (Collection Deloynes, n° 32). Il nous semble mieux informé que Barbier, indiquant dans le *Dictionnaire des anonymes* Baillet de Saint-Julien comme l'auteur de ce petit ouvrage, ou même que Duplessis qui l'attribue à Gougenot (*Catalogue des livres de Georges Duplessis donnés à l'Université de Paris*, p. 5).

l'exactitude scrupuleuse avec laquelle je crois devoir relever les défauts de ceux qui tiennent les premiers rangs et qui, depuis longtemps, ont mérité par différents chefs d'œuvre l'estime publique. Il est de l'essence d'un bon ouvrage d'avoir des censures et les meilleurs en tout genre ont été le plus et le mieux critiqués[1]. » Sous le bénéfice de cette observation, les artistes sont examinés sans indulgence, et l'on peut dire que ce petit livre est probablement le premier en date de ceux qui dans la critique ont passé les limites du bon ton[2].

Or, comme en cette même année Saint-Yves publia un libelle du même genre[3], on comprend l'irritation des artistes qui venaient, sur l'invitation de Lenormant de Tournehem, d'instituer un jury chargé d'admettre ou de refuser les œuvres destinées au Salon, précisément dans le but de n'exposer que des choses excellentes sur lesquelles la critique n'aurait point de prise[4]. Il y avait là quelque naïveté comme il y avait aussi une singulière susceptibilité à ne pas permettre le blâme même discret. Il faut bien dire en effet que les prétendues diffamations dont furent victimes les artistes n'avaient, du moins au début, rien de bien méchant. Alexandre Tanevot[5], qui réplique à la fois à la société

1. *Lettre sur la peinture...*, p. 92.

2. Peut-être est-ce à propos de cette lettre que La Font de Saint-Yenne, auquel on en voulait d'avoir donné le premier exemple de la libre critique, protesta contre « ces brochures qui contiennent des critiques indécentes et si peu mesurées pour les expressions », mais « en convenant cependant que la plupart des ouvrages — je ne dis pas tous — qui y sont indiqués le sont avec connaissance et qu'il n'y manque que la manière ». *Réflexions... suivies de quelques lettres*, édition de 1752, p. 328.

3. *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en* 1748.

4. J.-J. Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions au XVIIIe siècle*, p. 7.

5. Mariette (Collection Deloynes, n° 37) indique Alexandre Tanevot comme l'auteur de la *Lettre à M. D... sur celles qui ont été publiées récemment concernant la peinture, la sculpture et l'architecture.* Cette lettre répond aux ouvrages de la société d'amateurs et de Saint-Yves.

d'amateurs et à Saint-Yves, trouve intolérable cette insulte faite à Adam : « Vous ne vous étonnerez pas si je garde le silence sur le groupe de M. Adam l'aîné, professeur de l'Académie : c'est ce que j'ai cru devoir faire de mieux pour l'honneur de l'auteur. » Il se demande « où la probité peut trouver sa place dans un procédé si peu correct[1] ». Dans les éloges reçus, il aperçoit « le serpent caché sous les fleurs[2] ». De même pour avoir dit que Pierre avait grand tort de se borner aux *bambochades*, genre « qui ne demande que de la couleur avec un pinceau doux et facile[3] », Saint-Yves est accusé de diffamation par Gravelot dans un article virulent du *Mercure de France*[4]. En fait, la société d'amateurs et Saint-Yves avaient manqué de modération; mais nous souririons aujourd'hui si un artiste se blessait de semblables attaques[5].

Malheureusement tous ces écrivains[6], impartiaux ou pas-

1. *Lettre sur la peinture...*, 2e édition augmentée, p. 152-153.

2. *Id.*, p. 155.

3. *Observations sur les arts...*, p. 38.

4. *Mercure...*, janvier 1749. L'article est signé, alors que tous les ouvrages sur les Salons sont anonymes.

5. En 1749, le Salon n'eut pas lieu par suite de l'irritation des artistes contre les critiques. Il faut bien dire cependant que plus d'une fois les artistes semblent avoir fourni des armes aux critiques contre certains de leurs confrères. La Tour n'a pas été étranger aux jugements de l'abbé Le Blanc. Dans une *Lettre sur la cessation des Salons de peinture* (1749), très blessante pour Charles Coypel, nous lisons (p. 23) : « L'Académie est pleine de troubles : une partie des artistes décrie l'autre. » Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner que la *société d'amateurs*, aussi bien que l'abbé Le Blanc, fasse le procès de la Compagnie tout entière. La société d'amateurs allait jusqu'à souhaiter « que l'Académie fût plus exacte à se conformer à ses statuts... qu'elle n'admît point dans son corps des gens dont les talents lui sont en quelque sorte étrangers et à qui on ne devrait donner tout au plus que le titre de protégés de l'Académie... » Puis venaient des attaques contre l'enseignement académique. La critique était donc considérée comme l'ennemie non seulement de tels ou tels artistes, mais du corps tout entier dont elle discutait la valeur.

6. Parmi ceux qui, les premiers, composèrent des ouvrages de critique, il faut compter Baillet de Saint-Julien dont la production fut considérable, mais peu intéressante. Admirateur de l'abbé Le Blanc, il exalte quelques artistes comme Vernet, La Tour, Chardin à qui il dédiera en 1753 une lettre assez insipide sur les *Caractères en peinture*, et garde le silence sur les

sionnés, manquent de génie. Pendant trois ans nous les voyons se répondre les uns aux autres avec acharnement; jamais nous ne distinguons chez aucun d'entre eux, sauf peut-être chez La Font de Saint-Yenne, de vues d'ensemble, et si nous voulons reconstituer leur doctrine, nous sommes obligés de procéder par induction et de conclure de quelques détails particuliers à la théorie générale. Encore doit-on compter avec les contradictions assez fréquentes chez ces esprits médiocres.

Malgré toutes les querelles qu'ils se sont cherchées, malgré leurs appréciations différentes, mais non pas opposées, sur les grands artistes de l'époque, ils ont eu les mêmes tendances et les mêmes goûts : on n'en trouverait aucun qui ne considérât pas comme des peintres de premier ordre, même lorsqu'ils cherchent à les diminuer en comparaison de tels ou tels maîtres d'autrefois, La Tour, Chardin, Oudry, Vernet ; ce sont les artistes qui se sont le plus attachés à la nature qui reçoivent le moins de critiques. En général, Boucher, Natoire, Van Loo sont aussi très appréciés, et les opinions ne s'opposent assez nettement qu'à propos des représentants de l'ancienne manière comme Restout.

On pourrait donc tout au plus discerner deux courants ne se séparant d'ailleurs qu'assez rarement : l'un serait représenté par les partisans résolus de l'art moderne, comme semblent l'avoir été l'abbé Le Blanc et Baillet de Saint-Julien; il se confondrait presque complètement avec celui

autres ou leur décoche quelques mauvais compliments. Cette méthode de ne louer que peu de grands peintres était celle de Le Blanc ; mais il semble que Baillet de Saint-Julien ait eu des remords, car sur l'exemplaire du *Salon de 1748* légué par Duplessis à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, on lit cette note évidemment écrite par l'auteur : « L'on a trouvé que j'avais un peu trop loué. J'en conviens. Mais il faut considérer que je parlais de peinture et non pas d'ouvrages d'esprit. On sait le proverbe trop vrai sur ceux qui cultivent cet art si ingrat quelquefois. Il était d'un galant homme d'y faire attention. »

qui emportait les La Tour et les Chardin loin des grands genres pour les ramener à l'observation du réel et leur faire trouver dans la perfection de la technique de quoi racheter la soi-disant infériorité des sujets; l'autre se rattacherait à la tradition avec La Font de Saint-Yenne[1], Saint-Yves et la société d'amateurs à qui est due la *Lettre sur la peinture;* ces écrivains citent volontiers l'abbé Du Bos qu'ils ne rappellent pourtant pas, parce qu'ils ont sans cesse des œuvres d'art sous les yeux et portent des jugements inspirés par un goût sûr bien plutôt que par une théorie sans pratique. Et ceci prouve qu'au moment où débute réellement ce genre littéraire nouveau qu'est la critique d'art, les hommes de lettres et les artistes ne sont plus séparés, comme ils l'avaient été jadis, par le malentendu provenant de l'ignorance des écrivains de profession; en voyant les mêmes belles œuvres, on s'est rallié peu à peu aux mêmes idées, et surtout on en est venu à porter des jugements presque semblables, sinon dans le détail et dans les motifs qui les dictent, du moins dans l'impression d'ensemble, seule vraiment importante.

Au reste, la critique d'art ne tarde pas à se départir de toute modération et de toute sincérité, sauf dans les gazettes où nous verrons qu'elle trouve sa véritable place. A partir de 1750, pour une brochure qui s'efforce d'être impartiale, on en rencontre dix qui, sans être toujours bien méchantes, n'ont été écrites que par esprit de parti et pour mêler leur mot aux débats provoqués par les œuvres exposées ou par la personnalité des exposants. C'est ainsi que Baillet de Saint-Julien, presque aussi bavard en vers qu'en prose, s'attaque assez rudement à Van Loo, à Natoire et surtout à Restout, auquel il reproche « des attitudes dures et

1. Dès 1725, La Font de Saint-Yenne avait composé une ode en l'honneur des arts sous Louis XIV. Dans ses *Observations...*, p. 24, Saint-Yves se plaint qu'« on s'éloigne de ce goût de l'antique, de cette simplicité si noble, si majestueuse, si touchante, et de cette correction dans le dessin qui a fait un si grand nom à Raphaël, au Poussin, à Le Sueur ».

forcées... des grimaces... des airs de tête effrayants et bizarres[1] ». A propos de Favanne, de Sylvestre, de Galloche, de Collin de Vermont, il ira jusqu'à dire : « Je leur devais une des premières places dans ma critique, et à juste titre sans doute : l'antiquité est si respectable ! Je le crie tous les jours. Le plus jeune de ces messieurs roule sur quatre-vingts ans à peu près; leurs ouvrages ne démentent point cette grave époque; tout y est marqué au coin le plus exact des glaces et des sécheresses de l'âge[2]. » Le ton des critiques des Salons est généralement moins insolent et moins déplacé qu'ici; mais les appréciations ne reposent pas sur des idées plus mûries ou plus solides, et on comprend que les brochures n'aient bientôt été considérées dans l'ensemble que comme des libelles diffamatoires.

Si l'on voulait se rendre un compte assez net de ce qu'était l'éclosion de ces sortes d'ouvrages au moment des expositions, on pourrait se reporter à l'année 1753 qui n'en vit pas paraître moins de neuf, à supposer qu'aucun n'ait été perdu : encore laissons-nous de côté les nombreux et parfois intéressants articles des gazettes. La pauvreté de ces petits écrits était telle que Fréron n'eut pas de peine à se moquer assez spirituellement de chacun d'eux[3]; il convient toutefois d'excepter l'estimable ouvrage du Père Laugier, intitulé *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux de l'an* 1753. L'auteur s'y montre très réservé, très sincère, très sérieux, reprochant seulement à Messieurs de l'Académie de n'avoir point banni « certains objets qui ne sont point faits pour des yeux chastes ». Mais il ne se place, pour juger un tableau, qu'au point de vue du sentiment; il

1. *Lettres sur la peinture à un amateur* (1750). Première lettre.

2. *Id.*, Deuxième lettre. — A noter que pour ces libelles dont certains artistes de l'Académie Royale avaient sujet de se plaindre, l'auteur reçut un *Remerciement à M. B..., par M. Z..., peintre de l'Académie de Saint-Luc.*

3. *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Paris, 20 octobre 1753.

semble que seule *l'expression* l'intéresse[1] : ceci nous reporte au temps de l'abbé Du Bos, et souligne, malgré bien des progrès accomplis, la mentalité des artistes et des gens de lettres. De même Laugier a le goût de l'excessive noblesse, et se plaint que Hallé « exprime une idée très basse dans un sujet très noble », en représentant « la Sainte Vierge qui fait manger la bouillie au saint enfant Jésus[2] ». La préoccupation de l'effet plus littéraire que pictural apparaît toujours[3]; et l'on peut dire que les écrits sérieux en ce genre, pèchent presque tous par ce défaut.

Quant aux autres, ils forment, en 1753 comme plus tard, l'immense majorité et ne relèvent que du genre polémique, généralement sans beaucoup de distinction. Au fur et à mesure que les journaux se répandront davantage et accueilleront les compte-rendus des expositions, les brochures cesseront d'avoir leur raison d'être au point de vue de la critique d'art proprement dite, et ne serviront plus qu'à alimenter les discussions de personnes. Le nombre en diminuera en 1757 et en 1759, pour augmenter à partir de 1763; mais jusqu'aux premiers essais de Diderot comme critique, elles n'auront eu d'autres mérites que d'habituer le public à l'expression des libres jugements; c'est Diderot qui renouvellera le genre, au point de faire oublier ses modestes prédécesseurs dont quelques-uns, et avant tous les autres, La Font de Saint-Yenne, méritaient plus de considération.

1. Le P. Laugier écrit (p. 66) : « Un tableau sans expression est un corps sans âme. Il n'y a que l'expression qui plaise, qui intéresse, qui attache. C'est là le but essentiel à quoi tout le reste doit se rapporter. Il faut que tout serve à l'expression, que tout lui cède, que tout lui soit sacrifié. »

2. *Jugement d'un amateur...*, p. 41.

3. Il est assez curieux de voir que la *Correspondance*, le 15 décembre 1753, loue les ouvrages du jésuite, probablement parce qu'elle aussi se préoccupe de l'effet littéraire en art : « Tous ceux qui se mêleront de nous donner, dit-elle, des principes des beaux-arts doivent apprendre du P. Laugier à les simplifier, à les ramener à la nature, la mère de tous les arts. » T. II, p. 304, édition Tourneux.

Si les compte-rendus des Salons, tels qu'on les trouve dans les brochures, dégénèrent assez vite en pamphlets, ceux qu'on rencontre dans les gazettes auxquelles la censure ne permet pas de se livrer aux mêmes attaques, se rapprochent davantage de la critique d'art qui repose sur une doctrine, ou tout au moins sur une conception générale des qualités nécessaires à l'œuvre d'art. Mais pour arriver à ce résultat, il fallut du temps et une lente évolution des habitudes du journalisme. Sans doute, dès l'origine, le *Mercure* s'intéressa aux diverses manifestations artistiques. A la fin du XVIIe siècle, il publie des descriptions de tableaux[1], des études sur la gravure[2], des comptes rendus des premières expositions publiques organisées par l'Académie[3], mais sans prétendre à autre chose qu'à renseigner le public sur des événements ou des questions qu'on s'abstient soigneusement de juger. On est *nouvelliste* et rien que *nouvelliste*.

Jusqu'en 1737, époque où les Salons devenant réguliers forment le goût public et habituent la masse des amateurs à donner son impression sur les œuvres exposées, le *Mercure* se contente de faire une place de plus en plus grande aux articles concernant les beaux-arts : la relation des cérémonies de l'Académie Royale de Peinture, les éloges nécrologiques des artistes, lus ou non à l'Académie, et même les extraits d'ouvrages relatifs aux arts, plus tard la publication de certains discours de conférence[4], prennent

1. En 1685, paraît une description des « tableaux faits pour le roi par MM. Le Brun et Mignard ».

2. En 1686, le *Mercure*, sous le titre *Histoire des estampes*, publie une étude sur quelques graveurs contemporains.

3. En 1699, le *Mercure* donne une note de deux pages relative à l'exposition de l'Académie, et constate — comme il le fera après chaque exposition — que le public a admiré les *chefs-d'œuvres* des artistes et que « tous sont demeurés d'accord qu'il n'y a que la France capable de produire tant de merveilles ».

4. Dès 1690 paraît l'article nécrologique de Le Brun. En 1699, la préface du *Traité de Peinture* de Dupuy du Grez est insérée dans le *Mercure*. Dans la seule année 1727, le *Mercure* publie la lettre de Dezallier Dargenville

place dans la gazette, sans que le rédacteur risque jamais une observation qui lui soit personnelle et dont il prenne la responsabilité.

En 1737, on commence à trouver trace d'appréciations concernant les œuvres, et le *Mercure* constate que les expositions sont utiles en ce que les remarques des curieux suscitent une heureuse émulation des artistes. Mais l'auteur de l'article se déclare simplement l'écho du public, prend soin de bien définir son rôle, et la définition vaudra pour les années suivantes : « On ne fera point d'observation, dit-il, sur les beautés ou les défauts qui ont fait louer ou censurer divers morceaux. On n'est point assez certain des remarques du public pour entrer dans ce détail ; nous craindrions d'ailleurs de donner atteinte à l'exacte impartialité dont nous nous piquons ; mais on n'omettra point ce qu'on sait d'absolument notoire, d'historique, d'instructif ou caractéristique sur les ouvrages et sur les auteurs pour servir un jour de mémoires à l'histoire des beaux-arts et à écrire la vie des illustres qui composent aujourd'hui l'École de France. » La critique est subjective : c'est un compte rendu objectif et impersonnel que le journaliste se propose de donner au public, quoiqu'il soit assez difficile, en pareille matière, de faire abstraction de ce qu'on a soi-même ressenti devant la réalité.

Comment en effet rejeter avec vraisemblance sur le public toutes les opinions qu'on exprime dans la gazette, y compris les omissions volontaires lorsqu'on n'a rien à louer dans une œuvre ? Dès cette année 1737, l'impossibilité pour

Sur l'arrangement d'un cabinet curieux, de longs extraits de la *Description des tableaux du Palais-Royal* de Dubois de Saint-Gelais et le compte-rendu de la réception de M. de Boze à l'Académie Royale de Peinture. Les conférences ne paraîtront pas dans le *Mercure* avant le milieu du XVIII[e] siècle, à moins qu'on ne veuille considérer comme conférences des notices nécrologiques dans le genre de celle que lut Collin de Vermont à la mort de Rigaud.

la critique d'observer la neutralité absolue apparut clairement, non pas à propos de la relation du *Mercure* particulièrement prudente, mais à propos d'un médiocre poème de Gresset où étaient loués quelques artistes dont les œuvres lui avaient particulièrement plu : Coypel, Van Loo, Nattier, J. F. de Troy entre autres[1]. Aussitôt on lui reprocha en vers plus méchants que les siens d'avoir oublié

Le peintre du rire badin
Et l'ami des grâces, Chardin ![2]

Il fut assez maltraité par son confrère, moins cependant que par l'abbé Desfontaines, lequel réclama pour Restout, « la gloire de la ville de Rouen », pour Van Loo mal loué par Gresset, pour « un Boucher et un Natoire, la gloire de leur Académie », pour Tocqué, Desportes, Trémollières, Parrocel, La Tour dont le poète n'avait pas dit un seul mot[3]. Vraisemblablement Gresset n'avait pas songé à écrire un compte-rendu du Salon. Qu'on juge par là de la difficulté qu'un journaliste rencontrait lorsqu'il voulait, sans faire de tort aux artistes ou à la vérité, et sans engager sa res-

1. *Vers sur les tableaux exposés à l'Académie Royale de peinture au mois de septembre* 1737.

2. Collection Deloynes..., n° 1205. — La pièce se termine ainsi :

Souffre que ma muse offensée
De ton silence sur ce nom
Chéri d'Apelle et d'Apollon
Le retrace dans ta pensée.

3. *Critique des vers de Gresset sur l'exposition de* 1737 (Collection Deloynes..., n° 1205). A propos de Van Loo, l'abbé Desfontaines s'en prend durement à Gresset : « Est-il bien désigné par cette épithète *le fils de la Gaîté ?* Qui ne sait que son principal et merveilleux talent est pour l'histoire ? Sur quel fondement l'appelle-t-il encore le *peintre de la Volupté ?* Est-ce là le caractériser ? Ce titre n'aurait-il pas mieux convenu au célèbre Lancret qu'il a plu à notre panégyriste des pinceaux modernes d'oublier totalement, quoique ce soit le premier peintre que nous connaissions pour les fêtes galantes, successeur, rival, vainqueur peut-être de Watteau ? » Desfontaines termine assez dédaigneusement : « Pour M. Gresset, vous savez quel est son partage éternel ; c'est pourquoi il ajoute du ton de Chaulieu :

Des fleurs, un myrte, une bergère
Seront l'objet de nos crayons. »

ponsabilité, renseigner le public sur la valeur des œuvres exposées [1].

D'ailleurs les gazetiers eux-mêmes se déclaraient volontiers les ennemis de la critique d'art proprement dite, de celle qui se croit en droit de signaler les défauts comme les qualités : « Il ne faut point écouter, dit l'abbé Desfontaines, ces petits juges superficiels, ces minces connaisseurs qui s'arrogent le droit de donner le ton et dont l'insuffisance regarde comme une grâce singulière la louange la plus modique qui leur échappe [2]. » Dans ces conditions, comment attendre des journaux des vues intéressantes sur les hommes et les œuvres ? Il ne faut leur demander que des appréciations banales, mais précieuses pour nous, en ce sens qu'elles témoignent assez exactement des goûts et des tendances de l'époque.

Jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, il n'y a guère que le *Mercure* et que les *Observations sur les écrits modernes* de l'abbé Desfontaines qui nous donnent des renseignements de ce genre. Dans ces deux feuilles, les louanges les plus vagues et les plus emphatiques vont à la peinture d'histoire, mais on s'attache plus particulièrement à faire valoir les

1. A côté du poème de Gresset, il faut signaler en 1738 une autre brochure due au chevalier de Neufville de Brunanbois Montador. Elle contient une *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre*, et une *Lettre* datée du 1er septembre 1738 et adressée à Mme la marquise de S. P. Cette brochure a été peu connue et ne saurait empêcher que La Font de Saint-Yenne doive être considéré comme le premier qui ait fait part au public de ses impressions à propos des Salons. Le chevalier se vante « de prononcer sur les beautés et les perfections de chacun des morceaux », sans crainte qu'on le démente. Il aime Chardin dont il dit : « Son goût de peinture est à lui seul ; ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue ; c'est au contraire du brut, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceau soient appuyés, et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme. » Même admiration pour La Tour : « C'est la nature même... Rien n'est plus léger et gracieux que sa touche. On voit, on sent, on croit aller toucher tout ce qu'il peint. C'est du velours, c'est une pelisse, c'est de la gaze : il n'est pas possible que ce ne soit qu'une imposture de couleurs. »

2. *Observations sur les écrits modernes*, Exposition des peintures, sculptures et gravures, 1740.

qualités d'un Chardin ou d'un La Tour. Personne n'est admiré ni compris autant que ces artistes pour lesquels chaque exposition est un nouveau succès. On admire également des hommes comme Oudry et Aved, dont le mérite consiste principalement, aux yeux des contemporains, dans une savante imitation du naturel. Pour que la peinture d'histoire cause un plaisir véritable, il faut qu'elle soit traitée par Boucher qu'on recherche pour « sa facilité surprenante et les tons aimables de son coloris ». Quant à Restout, les gazettes le louent lorsqu'elles le citent, mais d'une louange banale — et elles ne le citent pas toujours. Enfin l'enthousiasme pour l'École française semble une sorte de dogme; Desfontaines a en horreur ces amateurs dans l'estime desquels « le titre de Français et de vivant dégrade un artiste[1] ». Ne retrouvons-nous pas là les traits essentiels de la doctrine académique, avec ceci de particulier que les journaux se montrent moins amis du grand art que de tel ou tel des peintres les plus fidèles à suivre la nature ?

C'est que les journaux sont les interprètes du public, quoique parfois, malgré sa prétendue impersonnalité, le gazetier se mêle de lui faire la leçon et achève ainsi de nous renseigner avec certitude sur le goût de ses contemporains. Il est assez significatif d'entendre, en 1743, l'abbé Desfontaines se plaindre « que chacun veuille apprécier les tableaux sans avoir étudié ni les rapports de la nature, ni les principes de l'art. L'Académie de peinture, ajoute-t-il, a exposé cette année de fort beaux ouvrages au Salon du Louvre que le vulgaire ignorant regarde d'un air dédaigneux, tandis que les connaisseurs en font beaucoup de cas[2]. » Voilà qui contraste quelque peu avec la prétendue admiration de la foule pour les chefs-d'œuvre des dignitaires de l'Académie, admi-

1. *Observations sur les écrits modernes*, Exposition des peintures, sculptures et gravures, 1740.

2. *Id.*, Exposition..., 1743.

ration qu'enregistrent si souvent les compte-rendus [1] ! Mais quels sont les artistes ainsi méconnus ? Ce sont les plus attachés aux anciens principes, c'est surtout le futur premier peintre, Charles Coypel, dont le *commun des spectateurs* n'a pas su admirer « la composition brillante et poétique ». Remarquons qu'il ne s'agit pas ici d'un tableau de genre, mais d'un *Jésus-Christ adoré par les anges*. Incontestablement le public se détache de l'art officiel, à moins que l'art officiel ne se préoccupe surtout de l'imitation du naturel et de la science du procédé. Les gazettes nous en fournissent la preuve moins encore par l'appréciation qu'elles donnent des œuvres que par le rapport qu'elles nous font de l'attitude des visiteurs devant certains tableaux.

La petite révolution opérée par La Font de Saint-Yenne dans la méthode de la critique d'art eut-elle sa répercussion dans le journalisme ? Il n'en faut point douter. Le *Mercure* continue bien à se dire l'écho, le simple écho de la meilleure partie du public, mais le moyen de croire à cette affirmation quand nous savons que le compte-rendu des Salons de 1750, de 1751 et de 1753 a pour auteur le comte de Caylus [2] ? Et parmi les autres collaborateurs du *Mercure*,

1. L'abbé Desfontaines déclarait en 1741 dans son journal : « Comme il serait difficile d'y trouver (à l'Académie) des sujets sans mérite, il ne le serait guère moins de trouver hors de son sein des peintres et des sculpteurs distingués. » Des appréciations de ce genre aident à comprendre pourquoi les académiciens, si sévères pour La Font de Saint-Yenne et ses imitateurs, ne se sont presque jamais plaints des gazettes. Au reste, celles-ci lors des expositions de l'Académie de Saint-Luc en 1751, 1752, 1753, 1756, montreront la même bienveillance aux artistes de cette corporation, et un publiciste anonyme affirmera qu' « il en est sorti de très habiles gens qui ont été reçus à l'Académie Royale avec distinction. C'est une pépinière, dit-il, qui peut produire du bon sans qu'il en coûte pour les élèves. » *Réponse à la lettre de M. D...* 1749 (Collection Deloynes..., n° 1232).

2. Mariette (Collection Deloynes..., n°s 44, 50, 54) attribue au comte de Caylus les comptes rendus du *Mercure ;* on sait qu'il est particulièrement bien informé en ce qui concerne cet amateur. D'ailleurs la Bibliothèque de la Sorbonne (manuscrit 1152 du *Catalogue*) possède de la main de Caylus le brouillon de l'article concernant l'exposition de 1750. Cependant Caylus qui donna également au *Mercure* quelques-unes de ses conférences académiques écrivait au P. Paciaudi le 30 avril 1759 : « Je n'ai aucune relation avec les

n'en pourrait-on découvrir quelques-uns de tout aussi indépendants en matière d'art que l'illustre amateur? Peut-on oublier par exemple que Cochin a donné de nombreux articles à ce journal, et ne s'est pas interdit la satire? D'ailleurs, dès le mois de janvier 1749, deux ans à peine après l'apparition du livre de La Font de Saint-Yenne, le *Mercure* expose une sorte de théorie des droits de la critique bien différente de celle qu'il avait toujours professée.

A propos du livre de Saint-Yves, où se remarque « plus un désir sincère de contribuer aux progrès des artistes qu'un dessein malin de diminuer leur réputation », l'auteur de l'article déclare : « Malgré les raisons qu'ils allèguent pour nous persuader qu'on ne doit pas faire connaître au public les imperfections de leurs ouvrages, il ne serait pas difficile de leur prouver qu'à cet égard ils n'ont pas plus de privilèges que les écrivains. » Toute critique a donc le droit de se produire librement, à condition que les convenances soient respectées; mais, par une inconséquence qui trahit suffisamment la collaboration au *Mercure* d'auteurs d'opinions opposées, cet article se trouve accompagné de remarques sévères, dirigées par Gravelot contre Saint-Yves auquel n'avaient point plu les *bambochades* de Pierre.

Au reste, le *Mercure* continuera à rendre compte des expositions sans beaucoup d'originalité ni de malice, décernant largement les éloges, indiquant discrètement les blâmes, même lorsque Caylus tiendra la plume[1]. Il s'emportera, en 1755, contre « ces petits écrits furtifs que l'envie ou le besoin produisent contre le talent à chaque exposi-

journalistes... Je vois que vous me connaissez, » et Paciaudi à son tour écrivait aux gazetiers de Berne qui avaient sollicité la collaboration du comte de Caylus : « M. le comte de Caylus, eu égard à sa naissance, à sa façon de penser, à sa condition, à ses études, ne descendrait pas à ces menus détails avec une société de journalistes... » (*Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi*).

1. Notons en passant que Caylus en 1751 ne dit pas un mot de Chardin qui a cependant exposé son tableau de la *Serinette*.

Frontispice du
Salon de 1753.
par Jacques Lacombe.

Frontispice de la
Lettre sur l'Exposition de 1747.
par l'abbé Le Blanc.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

tion[1], » et qui ont causé l'abstention d'artistes tels que Boucher, Pierre, Bouchardon, Pigalle. En 1757, ce même journal reviendra à la charge contre les auteurs des libelles, mais déclarera que « la saine et véritable critique... examine à charge et à décharge les ouvrages des plus grands maîtres, c'est-à-dire qu'elle en met les beautés dans leur plus grand jour et qu'elle en dévoile les défauts avec toute la circonspection et tous les égards que méritent les hommes célèbres qu'on doit respecter même en les censurant[2]. » On ne saurait qu'approuver cette définition de la critique, si l'article ne se terminait par une attaque violente contre l'*ignorant* qui « donna, il y a quelques années, le signal de cette guerre que l'on fait aux arts et aux artistes les plus distingués ». Cet ignorant, c'est La Font de Saint-Yenne qui cependant avait pratiqué cette « saine et véritable critique » dont les droits du moins ne sont plus contestés. Il ne serait pas étonnant que l'auteur de ces lignes fût un artiste ; il y a même quelques raisons d'y voir l'œuvre de Cochin.

En tous cas, l'année même où Diderot donnait à Grimm son premier Salon, en 1759, c'est Cochin, plus encore que son porte-parole Marmontel[3], qui défendit dans le *Mercure* les droits des artistes contre la critique : « J'ai pour principe, disait-il, qu'un tableau, une statue, n'appartiennent pas au public comme un livre, l'écrivain qui les dépriserait par une critique imprudente serait comptable à l'artiste du préjudice qu'il lui aurait causé[4]. » Il était en contradiction formelle avec le collaborateur de l'année 1749, du moins en

1. *Mercure...*, novembre 1755.

2. *Id.*, octobre 1757.

3. Marmontel rapporte dans ses *Mémoires* (t. II, p. 76, édition Tourneux) que ce fut sous la dictée de Cochin qu'il rendit compte dans le *Mercure* de l'exposition de 1759. « Cet examen, ajoute-t-il, était le modèle d'une critique saine et douce ; les défauts s'y faisaient sentir et remarquer ; les beautés y étaient exaltées. Le public ne fut point trompé et les artistes furent contents. »

4. *Mercure*, 1759.

principe; car lui aussi apportait une méthode en somme indépendante, exagérant la louange, insinuant le blâme, multipliant poliment les restrictions, en un mot faisant œuvre de juge, soit qu'il exaltât Greuze, soit qu'il fît ses réserves sur le talent de Belle ou celui de Doyen, soit qu'il demandât même que son silence sur certaines œuvres ne fût pas interprété comme une satire indirecte. Ce *Salon* de 1759, où les goûts et les idées de Cochin se retrouvent à peu près tels que nous les avons vus se produire à l'Académie, marque assez exactement les tendances esthétiques du *Mercure*, en même temps qu'il démontre quelle liberté peut désormais s'arroger la critique, alors même qu'elle accepte les limites imposées par les artistes.

A vrai dire, l'éclectisme du *Mercure* est en général partagé par les gazettes, si l'on en excepte la *Correspondance* de Grimm qui, ne circulant pas dans le public, conserve tous ses droits à la pleine liberté de langage, se comporte comme une véritable *correspondance* privée, et n'en est par suite que plus précieuse. En dehors d'elle, on ne rencontre guère, jusqu'en 1757, que les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, puis l'*Année littéraire*, dirigés l'un et l'autre par Fréron, qui s'intéressent aux questions d'art.

Fréron, comme ses adversaires de la *Correspondance*, tient en grande estime La Font de Saint-Yenne. Publiant en 1754 son *jugement* sur la critique que cet écrivain avait faite du Salon de l'année précédente, il le loue sans cesse, et particulièrement pour avoir préféré « aux pitoyables absurdités de la fable et des métamorphoses... une infinité de sujets admirables de l'histoire grecque, romaine et même française qui auraient l'avantage précieux de porter à l'âme l'instruction par le sens qui lui fait l'impression la plus forte, de l'élever, et de lui inspirer les actions grandes et courageuses ». On voit que Fréron appartenait à l'école des cri-

tiques d'art plutôt littérateurs qu'artistes, ce qui ne l'empêchait pas d'être, comme La Font de Saint-Yenne, un admirateur convaincu de La Tour et aussi de « l'incomparable Cochin[1] ».

Sa critique est courtoise et semble sincère. Aussi sévère que La Font pour les écrits sur le Salon de 1753 qui « ne sont qu'un frivole et fastidieux amas de louanges sans réserve[2] », il déclarera, en 1755, que pour les vrais artistes, « il est bien dur d'être magistralement apprécié par des faiseurs de brochures, par des grimauds qui auront escamoté quelques termes de peinture dans deux ou trois conversations avec les gens de l'art », et il protestera contre les libelles de cette année qui lui paraissent particulièrement méchants[3]. Quant à ses goûts, il concilie l'admiration pour Chardin, La Tour et Aved, ces scrupuleux observateurs de la nature, avec la sympathie pour Greuze, les encouragements à Doyen dont « les têtes sont d'un beau choix et se ressentent de l'imitation de l'antique et des grands maîtres[4] », enfin il loue fort deux artistes très opposés l'un à l'autre, Boucher et Vien. A mesure qu'il avancera en âge, Fréron, soit par tempérament, soit par prudence, se montrera de plus en plus préoccupé de n'être désagréable à personne; en 1753, il usait encore de ses droits de critique : en 1759, il a abdiqué depuis longtemps.

Ce n'est qu'en 1757 que les journaux devenus plus nombreux suivent l'exemple des brochures et commencent à se faire la guerre entre eux à propos des Salons. Encore n'y aurait-il rien de bien intéressant à relever pendant cette

1. *Jugement de M. Fréron sur l'écrit de M. La Font de Saint-Yenne...* (Collection Deloynes, n° 1241).

2. *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, 20 octobre 1753.

3. *Jugement de M. Fréron sur un écrit intitulé : Lettre sur le Salon de 1755...* (Collection Deloynes, n° 1245).

4. *Année littéraire*, Exposition des peintures, sculptures et gravures du Salon, 1759.

année 1757, si une feuille sérieuse intitulée *Observations sur la physique et les arts* n'avait attaqué Carle Van Loo à propos d'un éloge que Caylus avait fait paraître de son *Sacrifice d'Iphigénie*[1]. L'auteur de l'article, quel qu'il soit, ne ménage guère plus Pierre et Boucher malgré les mérites qu'il leur reconnaît, et se montre partisan de Chardin, de Greuze, de Vernet, « l'homme unique et universel », et aussi de Vien auquel il accorde cette louange curieuse : « Ce peintre est celui qui sûrement prend le plus de conseil dans la nature, ce qui donne à ses ouvrages un air moins tâté et plus décidé et qui les conservera plus longtemps beaux et les soutiendra mieux avec les anciens[2]. » Avec des idées qui se rapprochent de celles de l'Académie, il se montre hostile aux académiciens les plus en vue, et se fait rabrouer vivement par Cochin dans le *Mercure*, sans parler des auteurs de brochures anonymes. Il finit par publier en novembre, dans le même *Mercure*, une lettre d'excuses à Carle Van Loo.

En 1757 également, le *Journal encyclopédique*, pour ses débuts se montrait aussi sévère que les *Observations sur la physique*. Au contraire de Fréron qui louait à la fois les talents les plus opposés, il blâmait tour à tour Vien qui paraissait « donner dans la froideur de l'antique », Natoire qui marquait une fâcheuse disposition « à la couleur de brique », Chardin dont le tableau « d'un ton un peu jaune... sentait d'ailleurs le travail », enfin Greuze qui avait « moins intéressé que précédemment[3] ». Mais il faut reconnaître que

1. *Description d'un tableau représentant le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Van Loo* (sans nom d'auteur).

2. Mariette rapporte (Collection Deloynes, n° 83) que cette lettre fut attribuée à Renou qui devint plus tard secrétaire de l'Académie. Rien ne prouve mieux la part que les académiciens étaient soupçonnés de prendre et prenaient sans doute effectivement aux pamphlets sur les Salons. Toutefois il est à peu près certain que l'article des *Observations sur la physique* eut pour auteur Toussaint, puisque celui-ci s'excusa publiquement dans le *Mercure* d'avoir offensé Carle Van Loo et qu'il était collaborateur du journal.

3. *Journal Encyclopédique*, Exposition de peintures..., 1757.

nulle trace de méchanceté véritable ne semble pouvoir être relevée dans ces appréciations, plus différentes en apparence qu'en réalité de celles des autres gazettes.

En 1759, l'année même des débuts de Diderot comme critique d'art, la lutte des artistes contre les journalistes devient plus vive. Le *Mercure* et l'*Année littéraire*, dévoués à l'Académie, restent hors de cause. Mais deux nouvelles gazettes, la *Feuille nécessaire* et l'*Observateur littéraire* suscitent des colères. Alors que le *Journal encyclopédique* s'était contenté de dire que les ouvrages exposés par les académiciens n'étaient « pas tous intéressants », et avait ménagé les amours-propres, la *Feuille nécessaire* avait adressé des reproches, qui d'ailleurs n'avaient rien de blessant, à quelques artistes en vue comme Van Loo, et l'*Observateur littéraire*, tout en critiquant son confrère, s'était montré à son tour assez dur pour le même Van Loo. On a vu comment Cochin et Marmontel prirent dans le *Mercure* la défense des artistes de l'Académie.

Ce qu'il faut retenir de cette polémique, à bien des égards fastidieuse comme la plupart de celles qui suivront, c'est, dans l'*Observateur littéraire*, la satire très vive des amateurs qui préfèrent la *manière* à la nature et qui veulent en tout le goût de l'antique et de l'antiquaille. « Quoique nos grands connaisseurs, disait le journaliste, n'en conviennent pas, quoique leur raison proteste en public contre ce préjugé, il n'en est pas moins vrai que cette précieuse et vénérable crasse a pour eux des attraits si puissants que tout ce qui leur en rappelle l'idée commence par les séduire : il n'est pas étonnant que les nouveaux peintres achètent par leur complaisance la protection de leurs vieux juges [1]. » Il serait difficile de ne pas voir dans ces lignes une allusion au comte de Caylus qui en effet professait publiquement des

1. *Observateur littéraire*, Observations sur l'exposition des peintures, sculptures et gravures du Salon du Louvre.

théories libérales et qui était certainement sincère, mais qui nourrissait une passion violente pour l'archéologie. C'est peut-être la première fois que nous voyons la critique signaler les dangers du mouvement dont Vien devait être le chef et dont le début commence à peine.

D'autre part, M. C... qui n'est peut-être autre que Cochin — tellement les idées de cet anonyme correspondent à celles de l'artiste — répliqua à l'article de l'*Observateur littéraire* en quelques pages où se précisent ses principes sur le *sublime de la peinture* et sur la technique [1]. Et sans entrer dans le détail de la discussion, on doit constater qu'en 1759, les journaux en étaient arrivés à parler très librement sur les questions d'art et sur le talent des artistes, que les polémiques s'élevaient au besoin jusqu'à la lutte d'idées, que la causticité n'y apparaissait guère, et que, malgré des divergences de vues, l'unité de la doctrine ne semblait pas entamée, autant qu'on peut trouver une doctrine dans des observations disséminées çà et là.

Mais si l'on veut, dès 1749, apercevoir le germe des qualités de spontanéité, de fantaisie, et de haute intelligence qui feront la supériorité de Diderot, c'est aux *Nouvelles littéraires* de l'abbé Raynal, d'où sortira la *Correspondance* de Grimm, qu'il faut se reporter. En 1748, le Salon n'y figure que comme une énumération d'artistes avec quelques mots d'éloge ou de blâme, on se borne à mentionner les ouvrages de La Font, de Le Blanc, de Saint-Yves avec ce souci de tenir les abonnés au courant de la production littéraire et artistique qu'on retrouve également dans les *Mémoires de Trévoux ;* mais l'année suivante on constate dans le compte-rendu un consciencieux effort pour discerner les qualités et les défauts des œuvres exposées, sans parti-pris ni exclusivisme.

1. *Réponse de M. C... à des observations d'amateurs insérées dans l'Observateur littéraire* (Collection Deloynes, n° 1260).

L'auteur reconnaît à Boucher « du génie et de la facilité », mais il remarque avec raison que « ses compositions vaudraient davantage s'il voulait les étudier et les réfléchir », et aussi « que sa couleur n'est jamais mâle... rarement vraie et presque toujours trop brillante[1] ». L'admiration pour Vernet, pour Oudry, pour Chardin ne se manifeste pas seulement par des formules comme dans la plupart des gazettes, mais souvent par de bonnes et solides raisons. Toutefois la note nouvelle et inattendue de ce Salon, c'est certainement l'éloge, si peu conforme à la tradition, de ce que nous appelons aujourd'hui l'art décoratif. L'auteur déclare sans ambages que les « sculpteurs en bois pour les décorations de l'intérieur des bâtiments, lorsqu'ils excellent en ce genre, ne méritent pas moins d'éloges[2] » que Bouchardon et ses rivaux. Il va même jusqu'à dire que pour devenir *excellent ébéniste*, « il faut être non seulement grand dessinateur, mais bon sculpteur », et que Cressent « doit avoir sa place parmi les grands artistes français[3] ». En dépit des attaques sans cesse dirigées contre Meissonnier[4], il admire cet artiste et prouve ainsi qu'il fait bon marché du goût de l'antique. De même il exalte Guay, le graveur sur pierres, et partout apparaît une conception très large de la beauté ; malheureusement il s'exprime sans élégance et son Salon demeure ennuyeux.

Ce n'est qu'en 1750 que le ton devient vraiment vivant, la phrase rapide, le mot brutal ou imprévu à la façon de Diderot, avec çà et là des aperçus intéressants, des boutades suggestives, où l'on sent la conversation d'un homme primesautier, intelligent, vite convaincu. Il n'y a rien de sacré pour

1. *Correspondance*, édition Tourneux, t. I, p. 357.
2. *Ibid.*, p. 361.
3. *Ibid.*
4. Cf. Cochin, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, p. 21 ; Mariette, *Abecedario*, t. II, p. 298 ; abbé Le Blanc, *Observations...*, 1753, p. 160.

cet écrivain : Van Loo n'a « point d'expression dans ses têtes qui se ressemblent presque toujours et ne sont jamais assez nobles[1] ». Quant à Boucher, « il a tous les talents qu'un peintre puisse avoir[2] », et les compliments s'entassent sur lui avec tant de force qu'il ne semble plus possible de faire des réserves; cependant avec la même verve et la même fougue l'auteur ajoute : « On lui reproche d'avoir peu d'expression, de faire des têtes de femmes plus jolies que belles, plus coquettes que nobles. Ses draperies sont presque toujours trop chargées de plis ; ces plis sont trop cassés, quelquefois un peu lourds et ne flattent pas assez la vue. Il a fait beaucoup de beaux tableaux, extrêmement riches, et d'après lesquels on a exécuté d'assez jolies tapisseries à Beauvais. Ces tableaux ne sont pas finis. Ils sont presque faits au premier coup ; mais cela suffit pour des tapisseries. Nous n'avons point de peintre aussi gracieux que Boucher ; mais il travaille pour de l'argent et par conséquent il gâte son talent ». Est-ce une satire ? Est-ce un dithyrambe ? L'un et l'autre à la fois, et il y a dans cet effort vers la vérité et la sincérité, dans l'enjouement et le piquant de l'expression, quelque chose qui contraste avec l'attitude compassée ou volontairement malveillante de la plupart des critiques d'art de l'époque.

Les jugements sommaires ne sont pas rares, par exemple sur Coypel ou sur Restout; mais on rencontre des remarques heureuses comme celle-ci sur Chardin : « Sa manière de peindre est singulière : il place ses couleurs l'une après l'autre, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle point carré[3]. » Si l'observation précise est une des premières qualités de la critique, il faut

1. *Correspondance...*, édition Tourneux, t. I, p. 461.
2. *Ibid.*, p. 462.
3. *Ibid.*, p. 464.

convenir que l'auteur de ce jugement entrait vraiment dans la bonne voie. Avec la même justesse, il disait de La Tour : « Il ne sait pas s'arrêter à propos, il cherche toujours à faire mieux qu'il n'a fait, d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage, souvent il le gâte.[1] » Il ne semble guère moins estimer Portail et Tocqué qui est son « peintre favori pour le portrait[2] ».

En somme, l'auteur est résolument partisan des modernes et défend les artistes qui ne s'attachent qu'au vrai, quoiqu'il ait écrit à propos de Bouchardon : « Il imite le bel antique, et surtout la nature ; mais quelquefois il l'imite trop exactement et ne l'embellit pas assez[3]. » C'est qu'au goût du vrai il joint, comme ses contemporains, celui de la grâce spirituelle. Il conserve d'ailleurs son indépendance complète de jugement, et pour quiconque s'intéresse à Diderot, la lecture de ce Salon si semblable d'intentions, de méthode et d'allure à ceux qu'il donnera plus tard, mérite une scrupuleuse attention.

Les *Nouvelles littéraires* ont, en 1750, inauguré une manière, comme La Font de Saint-Yenne, trois ans auparavant, avait inauguré un genre. Elles ne donneront plus d'ailleurs rien de comparable à cet excellent morceau, et nous n'avons à signaler, comme indice des tendances de cette feuille, que quelques traits contre le goût de l'antique dont nous ne pouvons nous étonner après ce que nous avons déjà rencontré[4].

1. *Correspondance...*, édition Tourneux, t. I, p. 466.
2. *Ibid.*, p. 465.
3. *Ibid.*, p. 469.
4. L'article parle de « ces égarés à qui leurs illusions plaisent et qui seront fâchés, sans qu'ils s'en aperçoivent eux-mêmes, qu'on les en guérisse». L'antipathie de Diderot et de Grimm pour le comte de Caylus n'est peut-être pas étrangère à cette satire. Le 1er février 1755, la *Correspondance* disait à propos de l'amateur qui venait de faire paraître ses *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture :* « Il prétend que la mythologie ouvre un vaste champ aux peintres pour trouver de nouveaux sujets. Je trouve la mytho-

La *Correspondance* fit une place importante aux questions d'art, mais de 1753 à 1756 elle ne donna que des compte-rendus assez ternes, quoique sévères. A côté de louanges adressées à Carle Van Loo et à Oudry, on déclarait que les deux tableaux de Boucher, en 1753, étaient « dans le rang des plus mauvais du Salon [1] », et que sans doute Chardin avait exposé un *Chimiste occupé à sa lecture* « très beau et digne de Rembrandt », mais « entre plusieurs tableaux très médiocres [2] ». D'ailleurs des talents assez opposés les uns aux autres, comme ceux de La Tour, de Bachelier, de Vernet et de Vien étaient favorablement traités. La préoccupation littéraire se trahissait par une étude attentive de l'expression et par le goût de la description ; d'autre part la distinction traditionnelle des genres y était soigneusement observée, et le portrait, malgré les artistes admirables qui le pratiquaient et la réputation dont ils jouissaient, était considéré comme un genre qui « ne peut être intéressant que pour un petit nombre d'amis [3] ». Somme toute, pendant trois ans, le journal — journal privé, il est vrai — qui avait le premier, sous le titre des *Nouvelles littéraires*, donné l'exemple de la véritable critique d'art, revenait à la méthode et au ton de ses confrères. Ce n'est qu'à partir de 1756 que la *Correspondance* adoptera définitivement le genre auquel Diderot donnera l'éclat de son talent : la critique deviendra alerte comme une conversation, pleine d'imprévu, de descriptions et de digressions ; elle cherchera par dessus tout à ne pas ennuyer ; et, bien que s'efforçant d'apprécier impartialement les œuvres, d'apporter à cet examen le plus de compétence possible, elle se comportera comme les autres

logie très froide et souvent obscure en peinture. » En 1757, Diderot se montrera franchement insolent (t. IV, p. 15) dans ses appréciations sur l'*Hercule thébain* et les *Tableaux tirés de l'Iliade*.

1. *Correspondance*, édition Tourneux, t. II, p. 282.

2. *Ibid.*, p. 283.

3. *Id.*, t. III, p. 91.

genres littéraires, soucieux de se faire valoir par les qualités du style et l'art de présenter les idées. Elle reviendra ainsi à la manière de 1750 ; lorsqu'en 1759, Diderot acceptera d'écrire pour son ami Grimm son premier Salon, il trouvera le genre tout créé ; il n'aura plus qu'à lui prêter sa verve, sa doctrine propre, sa science d'écrivain, et qu'à mettre en œuvre la matière d'ordinaire médiocrement traitée avant lui. Il sera créateur, si l'on veut, mais à la façon de ceux qui donnent la vie véritable à quelque chose qui végétait.

Ainsi donc, dans les brochures comme dans les gazettes, les questions artistiques attiraient l'attention du public ; les appréciations avaient fini par s'y formuler avec une indépendance presque complète, assez rarement avec une réelle méchanceté. On différait d'impressions beaucoup plus que d'opinions ; il y avait même, en général, accord sur l'estime à laquelle avaient droit certains talents incontestés : des hommes comme Chardin, La Tour, Oudry, Vernet, ne recevaient ou que des éloges, ou que des reproches regrettant l'absence des qualités qu'on s'attendait à rencontrer dans leurs œuvres. Seuls étaient réellement discutés les artistes attachés aux anciens genres et les traitant sans grande personnalité : ceux qui, comme Boucher, avaient renouvelé la peinture d'histoire, et faisaient au goût de l'époque des concessions parfois exagérées, excitaient l'antipathie de certains critiques, mais non leur dédain. On peut dire qu'à la période où nous sommes arrivés, l'oubli ou l'inintelligence de l'antique, le culte de la nature dans ce qu'elle a de séduisant, le respect de l'habileté technique, l'éloignement pour tout ce qui pourrait révolutionner les beaux-arts, sont les traits communs aux divers écrivains qui s'essaient à la critique.

Au reste, depuis 1747, les écrivains, au lieu de traiter des questions de principe comme Batteux, Du Bos ou

même Roger de Piles, se sont attachés aux discussions concernant les œuvres contemporaines ; et par suite, pour connaître les idées en faveur, il suffit de se référer aux écrits académiques ou aux comptes-rendus des Salons, sans s'inquiéter, comme pour la période précédente, des tendances qui apparaissent, avec plus ou moins de précision, chez les hommes de lettres proprement dits. Au reste, entre 1747 et 1760, l'examen des ouvrages ne s'occupant qu'incidemment d'art et d'esthétique ou se plaçant à un point de vue purement abstrait, conduirait aux mêmes conclusions que celui des œuvres de critique.

Il serait même facile de noter dans les idées d'un homme comme Voltaire l'évolution qui s'est produite entre l'année 1731, où il publie le *Temple du Goût*, et l'année 1752, où il donne le *Siècle de Louis XIV*. Dans l'un, il tourne en dérision l'art de la Régence, si opposé au genre emphatique précédemment à la mode [1] ; il dit dédaigneusement de Watteau qu' « il a réussi dans les petites figures... mais, ajoute-t-il, il n'a jamais rien fait de grand, il en était incapable [2] ». Au contraire, dans l'autre, on trouve toujours les mêmes formules respectueuses à l'endroit de Poussin, de Le Sueur et de Le Brun ; mais les successeurs de ces artistes obtiennent des éloges plus précis et qui dénotent chez celui qui les décerne une particulière sympathie : Voltaire con-

1. Voltaire écrit ironiquement (édition Beuchot, t. XII, p. 329) :

> Vos murs seront de deux doigts d'épaisseur,
> Grands cabinets, salons sans profondeur,
> Petits trumeaux, fenêtres à ma guise
> Que l'on prendra pour des portes d'église,
> Le tout boisé, verni, blanchi, doré,
> Et des badauds à coup sûr admiré.

Un peu plus loin il fera l'éloge de Poussin, de Le Brun et de Le Sueur, qu'il donne évidemment comme les plus grands noms de l'École française.

2. *Œuvres* de Voltaire, édition Beuchot, t. XII, p. 329. Voltaire parle de

> ...Dieu le Père en sa gloire éternelle
> Peint galamment dans le goût de Watteau.

naît de Santerre « des tableaux de chevalet admirables, d'un coloris vrai et tendre [1] ». La Fosse « s'est distingué par un mérite à peu près semblable [2] ». Raoux est inégal ; « mais quand il a réussi, il a égalé le Rembrandt [3]. » Tel tableau de Rigaud « est un chef-d'œuvre égal aux plus beaux ouvrages de Rubens », et Watteau « a été dans le gracieux à peu près ce que Téniers a été dans le grotesque [4] ». Admirateur d'artistes s'attachant au naturel comme Desportes et Oudry ou introduisant dans le tableau d'histoire un sentiment plus accusé de la réalité vivante et presque sensuelle comme Carle Van Loo [5], il a une particulière prédilection pour le peintre qui a été véritablement, après Watteau, l'initiateur du XVIIe siècle, pour François Le Moyne, l'auteur du « plus vaste ouvrage de peinture », et peut-être « du plus beau » qu'il y ait en Europe [6]. Voltaire, en alliant au respect traditionnel et d'ailleurs sincère du XVIIe siècle le goût de la nouvelle école de peinture, ne s'est pas comporté autrement que la plupart de ses contemporains, et la preuve en est que ses jugements furent repris et insérés quelquefois mot pour mot dans un des ouvrages qui reflètent le plus exactement les idées et la doctrine générale de l'époque, dans l'*Encyclopédie* [7].

A en juger par les nombreux emprunts faits à l'abbé Du Bos, à Voltaire et même à Roger de Piles, on pourrait croire que l'*Encyclopédie* avait une tendance à étudier les

1. *Œuvres* de Voltaire, édition Beuchot, t. XIX, p. 229.
2. *Id.*, p. 230.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Id.*, p. 231.
6. *Id.*, p. 230-231.
7. A l'article *École*, les jugements que Voltaire avait publiés dans le *Siècle de Louis XIV* ont été reproduits avec quelques légères additions par le chevalier de Jaucourt qui dans cette circonstance, non plus que dans la plupart des autres, n'indique nettement les sources où il a puisé et se contente d'une allusion très générale.

questions d'art du point de vue littéraire. Cependant les articles du chevalier de Jaucourt, de Watelet et de d'Alembert ne permettent pas de douter que les rédacteurs ne fussent suffisamment informés des sujets qu'ils traitaient et que leurs sentiments ne concordassent avec ceux des artistes. Il va de soi que les vieilles discussions du temps de Le Brun n'intéressent plus : la querelle du dessin et de la couleur est de celles qui « ne méritent d'être citées que comme des abus de l'esprit[1] ». Le respect de l'antique ? Sans doute on continue à parler du temps « où les arts avaient été portés à leur perfection par les plus beaux génies de la Grèce et de Rome » ; mais quelques lignes plus bas, on fait remarquer combien, dès le temps de Michel-Ange « le préjugé était favorable à l'antiquité[2] ». Et surtout, en lisant l'article *Dessin*, où Watelet, qui savait à quoi s'en tenir, explique tout au long comment cet art était enseigné à l'Académie, on remarque qu'à aucun moment l'étude d'après l'antique n'est pratiquée.

En revanche on y travaille d'après la nature : « Les premiers dessins qu'on imite, dit Watelet, sont ordinairement ceux qu'un habile maître a faits lui-même d'après la nature. » On dessine ensuite certaines parties du corps, puis des ensembles ; après quoi on étudie d'après la bosse, mais avec prudence, car on risquerait d'y puiser « un goût sec et froid dont on pourrait se faire une habitude ». Et l'auteur conclut que l'élève doit passer « le plus tôt qu'il lui sera possible à l'étude de la nature... C'est cet usage de dessiner continuellement la nature, ajoute-t-il, qui conserve à un artiste ce goût de vérité qui touche et intéresse machinalement les spectateurs les moins instruits[3]. » On retrouve là les principes et les goûts de l'Académie

1. *Encyclopédie*, t. IV, p. 889.
2. *Id.*, t. I, p. 515.
3. *Id.*, t. IV, p. 889-891.

traduits en préceptes pédagogiques, et on constate que cet enseignement, approuvé par les rédacteurs de l'*Encyclopédie*, peu suspecte de tendresse pour cette Compagnie[1], correspond exactement aux aspirations de tous ceux qui désirent le progrès des arts.

En outre, l'éclectisme habituel à cette époque règne dans l'*Encyclopédie :* d'Alembert écrira bien que « l'École d'Italie, malgré tous ses défauts, est supérieure à l'École française, parce que les grands maîtres d'Italie sont sans comparaison en plus grand nombre que les maîtres de France, et parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les Français n'ont point atteintes[2] » ; mais d'Alembert est un pessimiste qui se plaint « que notre École de peinture commence à dégénérer, sinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artistes », et qui rend responsables de cet état de choses les amateurs ayant la prétention de « donner le ton par leurs discours et par leurs écrits[3] ». Son collaborateur régulier, le chevalier de Jaucourt, admirera tour à tour les diverses Écoles, chacune pour ses mérites propres, et fera le plus grand cas des artistes français. Il ne s'aveuglera sur les défauts d'aucun pays ni d'aucune époque, conservera l'impartialité qui convient à un critique, et ayant à citer les grands artistes morts jeunes, nommera à côté de Le Sueur et du Corrège, Watteau et Lucas de Leyde[4]. Comme Wleughels, il fera l'éloge du Bellin dont « le goût de dessin est gothique, et les attitudes... forcées », mais qui « cependant a mis de la noblesse dans ses airs de tête[5] ». Le temps

1. Reprenant une appréciation de Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV* (*Œuvres*, édition Beuchot, t. XIX, p. 226), l'*Encyclopédie* déclare que « ce qui resserre quelquefois les talents des peintres... et qui semblerait devoir les éteindre, c'est le goût académique ».

2. *Encyclopédie...*, t. V, p. 335.

3. *Ibid.*, p. 334.

4. *Ibid.*, p. 329.

5. *Ibid.*, p. 331.

de l'exclusivisme est passé, et quand il s'agira d'établir des comparaisons entre les Écoles ou les artistes, d'Alembert posera ce principe excellent et assez nouveau qu' « il faut juger les ouvrages de génie non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent[1] ». Pour un dictionnaire composé par une société de gens de lettres, l'*Encyclopédie*, quoique abusant souvent de l'analogie classique entre les qualités du peintre et celles du poète[2], défend des idées très acceptables, surtout très acceptées, et démontre que l'unité de la doctrine esthétique est enfin réalisée pour quelque temps.

Mais ne pourrait-on pas apercevoir déjà dans certains écrits de l'époque les premières traces du mouvement artistique qui n'allait pas tarder à se produire, les premiers efforts vers le retour à l'antique ? Au moment où Vien commence à exposer des tableaux à prétentions archéologiques, où l'on essaie de retrouver les procédés des peintres anciens et où des discussions assez aiguës et retentissantes se produisent à ce sujet entre des hommes comme Caylus et Diderot, les écrivains français — artistes ou critiques — ne marqueront-ils pas le besoin d'un idéal nouveau ? Non ; les véritables initiateurs de la réforme furent les Allemands Winckelmann et Mengs, dont les travaux scientifiques ou artistiques ne visèrent qu'à restaurer le culte de l'antiquité, à en faire aimer la simplicité et la majesté froidement et sèchement interprétées, en opposition complète, par exemple, avec Bouchardon que les Français considéraient comme l'artiste le plus imprégné des traditions de la sculpture grecque.

Sans doute, dès 1756, Winckelmann avait publié ses

1. *Encyclopédie...*, t. V, p. 335.

2. Voir particulièrement les articles *Peintre* et *Peinture*, t. XII, p. 252 et 267.

Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et dans la peinture, et deux ans plus tard l'*Éclaircissement* de ces *Réflexions*. De son côté Mengs s'adonnait déjà à ces œuvres grandiloquentes qui lui ont valu le surnom de Raphaël allemand, et préparait vraisemblablement le recueil de *Pensées* que devait faire paraître en 1762 le Suisse Fuëssly. Tous les deux, formés dans Rome à l'école de l'antique, voyaient grandir chaque jour leur influence ; mais cette influence fut à peu près nulle en France. Le comte de Caylus, dans sa correspondance avec Paciaudi, parle assez souvent de Winckelmann comme d'un simple confrère en archéologie, et ne paraît pas avoir lu ou tout au moins apprécié les extraits des *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs*, parus en français dans le *Journal étranger* de 1756. Le Winckelmann qui renouvela l'idéal artistique n'existe pas pour lui ; et rien ne prouve d'ailleurs que si l'éclectique amateur eût compris le rôle que l'écrivain allemand était appelé à jouer, il n'eût pas compté parmi ses adversaires : on oublie trop que Caylus, l'ancien ami de Watteau, a trouvé dans Bouchardon l'interprète de l'antique tel qu'il le souhaitait[1].

De même Mengs, qui n'a jamais exposé à Paris, ne peut y avoir donné, pendant la période qui nous occupe, une orientation nouvelle à la peinture ; on ne voit guère que le baron d'Holbach et M. de Croismare qui lui aient commandé des tableaux, à la vérité fort admirés du petit cercle d'amateurs admis à les juger[2]. Mais peut-être de jeunes

1. Dans sa *Vie de Bouchardon*, le comte de Caylus ne manque jamais d'insister sur le soin avec lequel l'artiste imitait la nature. « Livré avec ardeur, dit-il dès le début, à l'antique, aux grands maîtres modernes, il sut en quelque façon s'approprier le talent des anciens, le retrouver sur la nature... » Et plus loin : « Les copies de Bouchardon, ou plutôt ses études, n'étaient pas seulement recommandables par cette précision de trait qui fait tant d'honneur aux Grecs, mais les détails inférieurs étaient accompagnés de la réminiscence et du sentiment de la chair et de la nature. »

2. On lit dans la *Correspondance* du 1er juin 1756 : « Le génie du peintre, la

artistes, comme Vien, qui séjournèrent à Rome en même temps que lui[1], purent-ils prendre le goût de sa manière, le rapporter en France et l'y répandre peu à peu. En tous cas ce goût, jusqu'en 1761, ne se manifeste ni dans les écrits, ni même peut-être dans les œuvres d'art : car Vien débuta par l'*Ermite* du musée du Louvre qui ne se ressent guère de l'influence antique, et le titre même des tableaux qu'il exposa ensuite démontre qu'il sacrifiait volontiers, comme on disait alors, aux grâces de son siècle. On ne peut croire qu'en 1755, le *Buste d'une vestale couronné de roses* et la *Prêtresse brodant pour l'ornement d'un temple*, qu'en 1757, *Proserpine ornant la statue de Cérès sa mère avec des fleurs qu'elle et ses compagnes viennent de cueillir* aient été des œuvres rappelant plutôt la manière de Poussin que celle des artistes contemporains.

Peut-on dire que l'influence de Winckelmann, si elle ne s'est pas exercée directement, a pénétré en France par l'intermédiaire de son admirateur et ami Hagedorn ? Mais les *Réflexions sur la peinture*, le principal ouvrage de cet auteur, ne paraissent qu'en 1762, et sa *Lettre à un amateur de la peinture*, imprimée en français, à Dresde, l'année 1755, ne consiste guère qu'en une série de notices biographiques à propos d'un cabinet à vendre. On dirait un catalogue accompagné de longs commentaires historiques d'où ne ressort aucune doctrine bien précise. Le retour à l'antique ne saurait être attribué à un pareil ouvrage, et ce mouvement qui semble bien d'origine allemande, qu'il ne se produit en France de façon manifeste que postérieurement à 1760 [2].

beauté et la grâce inestimable de son dessin et de sa couleur, la finesse de ses pensées, le grand goût qu'on voit presque dans les moindres détails, ont concouru à lui faire faire deux chefs-d'œuvre. »

1. M. Louis Bertrand s'est trompé dans son ouvrage intitulé : *Raphaëlis Mengsii de antiquorum arte doctrina*, en affirmant (p. 50) que Vien et Mengs n'ont pu se connaître à Rome ; Vien est resté à Rome de 1744 à 1750 et Mengs y a séjourné à diverses reprises de 1745 à 1749.

2. Il est vrai que dès 1769, Pingeron, traducteur d'Algarotti, écrit dans

Si l'on voulait à tout prix trouver quelque part le germe de cette évolution, ce serait certainement du côté des moralistes et des métaphysiciens qu'il faudrait le chercher. On peut admettre en effet que le goût de la sévérité et de l'austérité soi-disant antiques fut encouragé, sinon éveillé, par l'introduction de l'idée morale en peinture, telle que la comprit souvent Greuze, telle que la conseilla sans cesse Diderot. Or, dès 1745, ce dernier traduit l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury, sans d'ailleurs s'astreindre à rendre le texte exactement, comme il le reconnaît lui-même dans le *Discours préliminaire* [1]; il connaît aussi Hutcheson, et fera plus d'une fois allusion à l'*Analyse de la Beauté* de Hogarth [2]. Et ainsi à côté du goût des

la préface de l'*Essai sur la peinture :* « Ce n'est qu'à regret qu'ils (les peintres français) traitent ces sujets voluptueux que le luxe des amateurs leur arrache et qui décèlent des Sybarites. S'ils peignaient pour eux-mêmes, on les verrait exercer leurs talents sur l'histoire de ces hommes illustres qui firent la gloire de la Grèce et de Rome. » Mais Pingeron s'avance peut-être beaucoup.

1. Diderot, *Œuvres complètes*, édition Assézat, t. I, p. 16.

2. On peut même se demander si Diderot n'a pas tiré d'une phrase de Hogarth un de ses développements. Hogarth écrit dans sa préface (p. 42 de la traduction Jansen) : « Si un maître à danser voyait son écolier dans l'attitude aisée et gracieuse de l'Antinoüs, il le blâmerait certainement de prendre une position si courbée et lui dirait de tenir la tête droite. » Diderot amplifie ainsi dans son *Essai sur la Peinture* (édition Assézat, t. X, p. 489) : « Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : « Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela ? » Puis lui repoussant les genoux avec les siens et le relevant par dessous les bras, il ajouterait : « On dirait que vous êtes de cire et que vous allez fondre. Allons, nigaud, tendez-moi ce jarret ; déployez-moi cette figure ; ce nez un peu au vent. » Et quand il en aurait fait le plus insipide petit maître, il commencerait à lui sourire et s'applaudir de son ouvrage. » Diderot cite plusieurs fois le nom d'Hogarth et discute ses idées (t. X, p. 303 ; t. XI, p. 349-360). — Au reste Diderot emprunte volontiers, quelquefois textuellement et sans références. C'est ainsi que l'article *Beau* de l'*Encyclopédie*, publié par Naigeon sous le titre conservé par Assézat : *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, renferme, au début, plusieurs pages copiées mot pour mot dans l'*Essai sur le beau* du P. André. On n'y peut signaler que quelques suppressions qui ne proviennent pas toujours de préoccupations littéraires. Par exemple, quand le P. André qualifie saint Augustin de *saint docteur*, Diderot préfère écrire *grand homme*. « Saint Augustin, qui était un aigle en tout, dit le P. André, a traité la question plus en philosophe. » Diderot

Allemands pour l'archéologie, nous trouvons à l'origine de la réforme de notre idéal esthétique, la tendance des Anglais à introduire dans les arts la préoccupation moralisatrice.

Sans doute cette préoccupation particulière, ce goût des sujets sérieux ne constituent pas encore une réforme, surtout lorsqu'on en trouve la trace chez un artiste comme Greuze, assez brouillé avec les belles antiques, mais c'est déjà un acheminement; et si nous constatons que les tendances à la métaphysique se répandent de plus en plus dans le monde des arts et se concilient merveilleusement avec le culte de l'antique, on comprendra que de telles indications ne doivent pas être négligées.

Il est curieux de découvrir chez Diderot l'influence incontestable de ces idées. Si son article de l'*Encyclopédie* sur le *Beau*[1] se contente d'être obscur, assez vide, et s'adapte mal à l'application qu'on en voudrait faire aux œuvres d'art proprement dites, quelques années plus tard l'écrivain français, persévérant dans sa manie philosophique, se rencontrera presque avec Winckelmann. Ce dernier avait vu dans la beauté antique une nature épurée de tous les accidents capables d'en altérer la simplicité et l'harmonie. Diderot avait pu lire dans la médiocre traduction de l'*Histoire de l'art* parue à Paris en 1766 que la perfection « est comme une idée qui se formerait dans un entendement sublime s'il lui était donné de voir de près la beauté divine », que « la grande unité des formes et des contours » doit être considérée comme « l'ouvrage, non du ciseau, mais d'une simple pensée[2] », enfin que la nature visible, loin d'être

supprime *qui était un aigle en tout*. A part ces changements tendancieux, le texte de Diderot reproduit pendant plusieurs pages celui du P. André sans qu'aucune appréciable différence de style puisse éveiller les soupçons. Cependant le P. André est un assez médiocre écrivain et Diderot semble un de ceux dont le style accuse une personnalité des plus marquées.

1. Diderot, *Œuvres complètes*, édition Assézat, t. X, p. 7 et suivantes.

2. *Histoire de l'art chez les anciens*, t. II, p. 23 de la traduction de 1766.

prise pour unique guide, ne mène à la beauté vraie qu'après avoir été ramenée à sa pureté primitive, aux proportions essentielles qu'elle possédait avant toute déformation causée par les phénomènes ordinaires de la vie. Diderot ne dira guère autre chose dans la célèbre *Introduction* de son *Salon* de 1767 [1], lorsqu'engageant l'artiste à apprendre « la métaphysique » de son art, « cette métaphysique qui a pour objet la nature, la vérité », ou encore « le modèle idéal de la beauté, la ligne vraie », il lui conseillera, lui, l'ami de Chardin et de La Tour, d'aller chercher la perfection au delà de la nature visible, au delà de l'antique, dans sa propre imagination et dans la restitution de la simplicité préexistante, pour ainsi dire, à la vie active. Diderot, dans cette page, exalte incontestablement l'effort vers l'expression plastique ou picturale d'une idée pure, et comme les anciens semblent avoir été les maîtres en ce genre, c'est indirectement au goût antique qu'il ramène ceux qui l'écoutent. Qu'il le veuille ou non, il éveille, par la définition même de cette beauté abstraite, l'idée de pureté s'exagérant jusqu'à la sécheresse dont Winckelmann s'était fait l'apôtre. L'aboutissement presque fatal de la philosophie et surtout de la métaphysique s'appliquant aux beaux-arts, c'était la revanche de l'antique sur le moderne. Or on ne saurait nier que le XVIII[e] siècle se soit piqué de métaphysique, et ainsi n'ait été entraîné à son insu vers un idéal artistique absolument opposé à celui qu'il avait d'abord adopté.

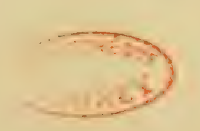
En dehors de la morale et de l'idée pure, somme toute assez peu cultivées et appréciées dans les milieux qui s'intéressent aux beaux-arts, on chercherait vainement dans les productions médiocres de cette époque — dictionnaires, traités techniques, ouvrages à prétentions historiques et

Dans la traduction Huber, parue en 1781, la pensée de Winckelmann se rapproche encore plus de celle de Diderot.

1. Diderot, *Œuvres complètes*, édition Assézat, t. XI, p. 9-16.

même politiques, généralisations hâtives et sans valeur — on chercherait vainement la trace d'une orientation nouvelle des tendances esthétiques. Artistes et antiquaires, amateurs et critiques, tous sont d'accord pour proclamer que l'étude de la nature, habilement choisie, mais fidèlement observée, est le premier devoir du peintre. Ce ne sera pas la moindre originalité de Diderot d'avoir soutenu, lui aussi, ce principe en présence des œuvres et de lui avoir substitué celui de la *beauté idéale*, lorsqu'il donna carrière à son imagination, lorsque, se reportant par la pensée à la statuaire grecque, il raisonna dans l'abstrait au lieu d'étudier purement et simplement le concret.

Mais, en 1760, on ne trouve dans les écrits les plus divers que la manifestation de l'éclectisme et du libéralisme alors en faveur ; la nature est la seule école dont se réclament des hommes aussi différents que Vien et La Tour, et ce n'est pas sans hésitation qu'on croit apercevoir, surtout chez les écrivains philosophes, quelques rares symptomes de la crise dont l'art français va souffrir pendant de longues années. Si l'unité qui apparaît à la fois dans la doctrine et dans les œuvres est déjà menacée, personne ne semble se douter de la menace, pas même ceux qui sont appelés à la réaliser ; et lentement, après s'être arraché au dogmatisme inquiétant et infécond, l'art français est arrivé au libre épanouissement de ses qualités naturelles, en attendant que le perpétuel besoin de renouvellement le rejette bientôt, comme au XVIIe siècle, dans une voie qui n'est pas la sienne.



INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'ARTISTES

CITÉS DANS L'OUVRAGE

Les noms précédés du signe * sont ceux des artistes qui ont écrit ou dont nous connaissons quelques opinions personnelles.

Les chiffres en *italiques* réunis par un trait d'union renvoient aux passages où sont analysées les idées des artistes.

Les chiffres en *italiques* isolés renvoient aux pages où sont cités, soit les ouvrages écrits par les artistes, soit les documents relatant les opinions des artistes.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'ECRIVAINS

ET D'AMATEURS CITÉS DANS L'OUVRAGE [1]

Les noms précédés du signe * sont ceux à l'occasion desquels ont été données des indications bibliographiques.

Les chiffres en *italiques* réunis par un trait d'union renvoient aux passages où sont analysées les idées des écrivains.

Les chiffres en *italiques* isolés renvoient aux pages contenant des indications bibliographiques ou des références.

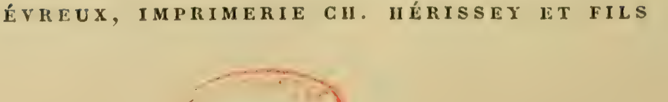
1. Ce travail tient lieu d'index bibliographique. Pour la période antérieure à 1747, tous les documents intéressants au point de vue du mouvement des idées ont été cités dans le cours de l'ouvrage et ont fait l'objet d'indications bibliographiques auxquelles renvoie le présent index. Pour la période postérieure à 1747, le nombre des publications concernant la peinture est énorme, et il ne faut point songer à en publier ici la nomenclature ; nous avons cité, dans les deux derniers chapitres, les documents les plus caractéristiques, en laissant de côté toute une catégorie d'ouvrages médiocres à tendances philosophiques ou sociales, tels que l'*Esprit des Beaux-Arts*, d'Estève (1753), l'*État des arts en Angleterre*, de Rouquet (1755), les *Considérations sur les révolutions des arts*, de Méhégan (1755), le *Spectacle des Beaux-Arts*, de Lacombe (1758), dans lesquels n'apparaît aucune préoccupation des doctrines d'art dans le sens où nous entendons ce terme. Disons enfin que les meilleures sources bibliographiques pour cette période, celles qui permettent de retrouver presque tous les documents, sont, en dehors du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*, de M. Müntz, et du *Catalogue de la collection des pièces sur les beaux-arts... recueillies par Mariette, Cochin et Deloynes*, — souvent cités dans cet ouvrage, — l'*Essai de bibliographie des livrets et des critiques des Salons*, d'A. de Montaiglon, la *Bibliographie de la presse périodique française*, de Hatin, et le *Catalogue de la bibliothèque d'art de Georges Duplessis*.



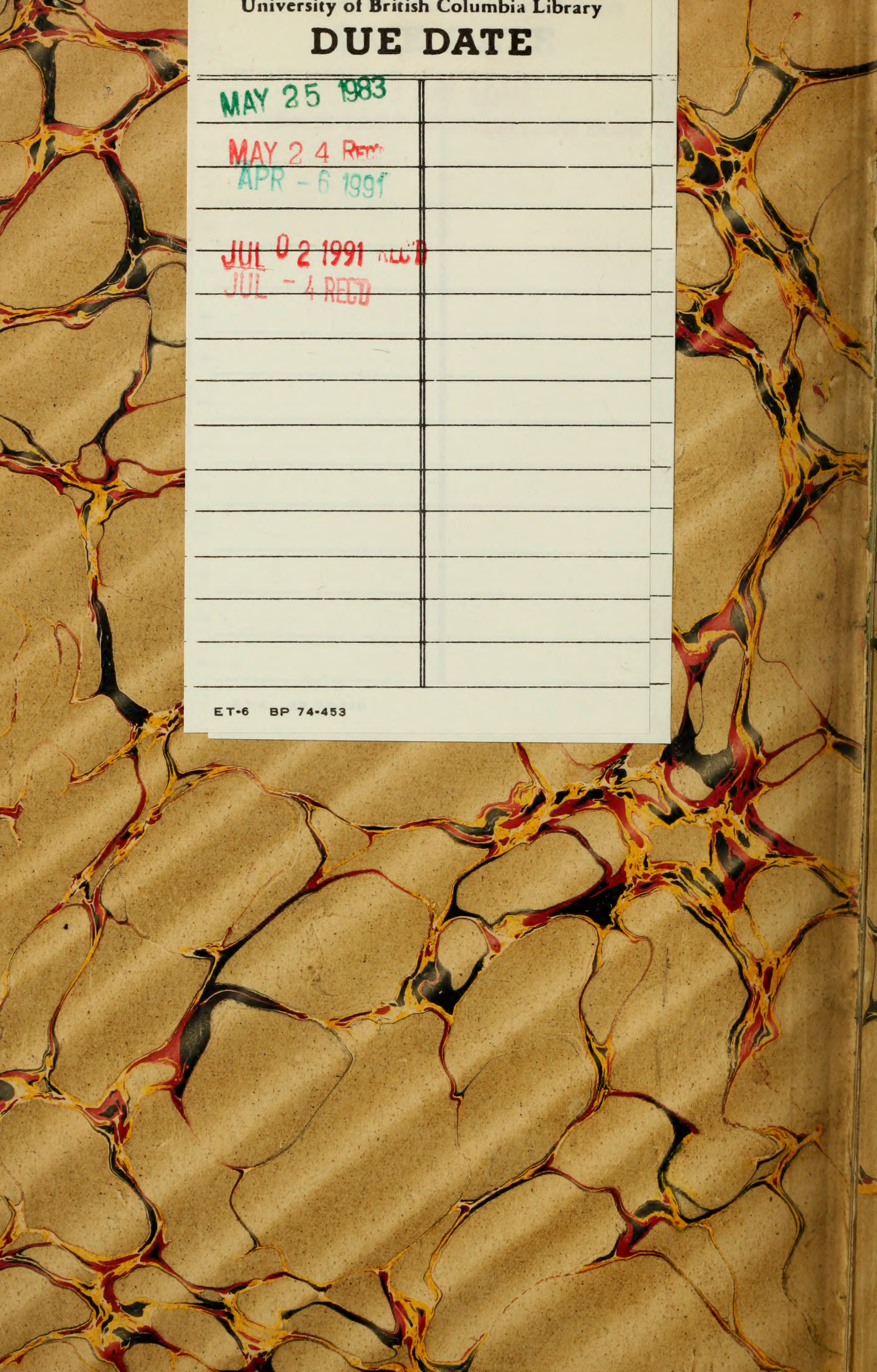
TABLE DES GRAVURES



TABLE DES MATIÈRES



ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS




FINE ARTS
LIBRARY
FINE ARTS
THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA
LIBRARY

